

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

SEPTEMBER 9 / 1961

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise*: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.*: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck der Beiträge* nur mit Genehmigung des Verlages. — *Druck*: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES NEUNTEN HEFTES

Rolf Liebermann: Als Intendant sieht man alles anders	261
Georg Heike: Informationstheorie und musikalische Komposition	269
Giselher Klebe: Meine Oper „Alkmene“	272
Das neue Buch	273
Eine von Strawinsky autorisierte Biographie	
Melos berichtet	276
Kassel: Burkhardts „Schwarze Spinne“ zum erstenmal in Deutschland / Béjart triumphiert in der Münchner Ballettwoche / Karlheinz Stockhausen in Oldenburg / Düsseldorf hört neue Kammermusik	
Berichte aus dem Ausland	280
Orient und Okzident in Tokio / Wiener Festwochen wollen es allen recht machen / Paris: „Moses und Aron“ im Theater der Nationen / Holland-Festival mit Boulez	
Blick in die Zeit	289
Dallapiccola analysiert Verdi / Noch einmal: Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?	
Moderne Musik auf Schallplatten	292
Neue Noten	292
Notizen	293
Bilder	Die Aufnahmen von „Dreitellig, Messing und Zinn“ von Brigitte Meyer-Denninghoff und „Raumbegriff“ von Lucio Fontana sind mit freundlicher Genehmigung des Agis- Verlags Baden-Baden und Krefeld der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ (April/Mai 1961) entnommen. 3 Partiturseiten aus Klebes Oper „Alkmene“ / Willi Burkhard: „Die schwarze Spinne“ in Kassel (Bär) / Tokio: Metropolitan Festival Hall, Außenansicht und Bühne im Großen Saal (Geijutsu-Shincho) / Hans Werner Henze: „Elegie für junge Liebende“ in Glyndebourne (Gravett) / Schönberg: „Moses und Aron“ in Paris (dps) / Luigi Dalla- piccola (Sello)

Anzeigen: laut Preisliste Nr. 3 vom 1. 9. 1961: 1/16 Seite = 25,- DM, 1/4 Seite = 50,- DM. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen*: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 58, auf Konto Nr. 153 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — *Bezug*: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — *Bezugsbedingungen im Ausland*: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Als Intendant sieht man alles anders

Rolf Liebermann

„Gedanken eines Außenseiters“ äußerte der Intendant der Hamburgischen Staatsoper in seiner Ansprache an die Jahreshauptversammlung des Deutschen Bühnenvereins in Lübeck am 4. Mai 1961. Wir freuen uns, die interessante Rede von Rolf Liebermann in extenso veröffentlichen zu können.

Es ist mir leider nicht möglich, meine Ausführungen zu beginnen und vor Ihnen ein paar Fragen zu berühren, die Sie im Umkreis dieser Tagung vielleicht bewegen könnten, ohne zuvor ein Wort über die gewisse „Verlegenheit“ zu sagen, in die mich für eine kleine Weile allein schon die Aufforderung versetzte, vor Ihnen zu sprechen. Denn es war mir klar, daß ich diese ehrenvolle Einladung nicht meiner kompositorischen Tätigkeit verdanke, sondern der Tatsache, daß der Hamburgische Senat mir vor drei Jahren risikofreudig die Leitung der Staatsoper anvertraut hat.

Ich bin im Intendanten-Metier, im Vergleich zu Ihnen, ein Säugling und soll nun, kaum daß ich die ersten Schritte getan habe, als Intendant zu Intendanten sprechen. So habe ich mich zunächst gefragt: Was ist denn ein Intendant? Und vor allem: Was und worüber spricht er vor seinesgleichen? Und da kam nun ein glücklicher Zufall zu Hilfe. Kürzlich hat eine Theaterzeitschrift eine Umfrage veranstaltet mit dem Titel „Wie soll ein Intendant beschaffen sein?“ Dort erfuhr ich aus kompetenter Feder etwa folgendes: Ein Theaterleiter müsse selbst auf der Bühne stehen, damit er „sein Ensemble mitreißen“ könne. Oder: Er hätte „ein superiorer Mensch zu sein, dem Zeitgeist und der augenblicklichen Mode geistig überlegen“. Oder, ganz plastisch: „Ein Kentaure mit einer Dichterstirn und vier derben Pferdefüßen“. Oder, schlicht und trocken: „Seßhaft müsse er sein.“

Diese und noch viele andere Eigenschaften wurden dort vom Intendanten erwartet. Und blicke ich nun heute zu Ihnen herunter, so finde ich alle die Bilder, die auf den Seiten jener Zeitschrift gemalt waren, in jedem von Ihnen, Fleisch und Bein geworden, wieder. Aber wo finde ich *mich* wieder?

Eine Fragestellung, meine Damen und Herren, die gewiß keine ganz glückliche Ausgangsposition für einen Vortrag vor diesem Gremium darstellt, wie Sie mir zugeben werden, wenn ich unterstelle, daß ich ja eben als Chef der Hamburgischen Staatsoper hierher gebeten worden bin. Es bleibt mir unter diesen Umständen gar nichts anderes übrig, als mich hier meiner Amtsbezeichnung zu entkleiden und konsequent als „Rolf Liebermann“ zu sprechen, nicht um Letztgültiges zu verkünden, sondern im Gegenteil um ein paar private, inoffizielle Gedanken vor Ihnen auszubreiten, in der Hoffnung, der eine oder andere vermöchte vielleicht auch einen Intendanten zu interessieren. Im Grunde brauche ich damit nämlich nur an Gedankengänge anzuknüpfen und Fragestellungen wiederzugeben, die sich in meinem Kopf abspielen seit dem Zeitpunkt, da der Komponist zum Intendanten wurde.

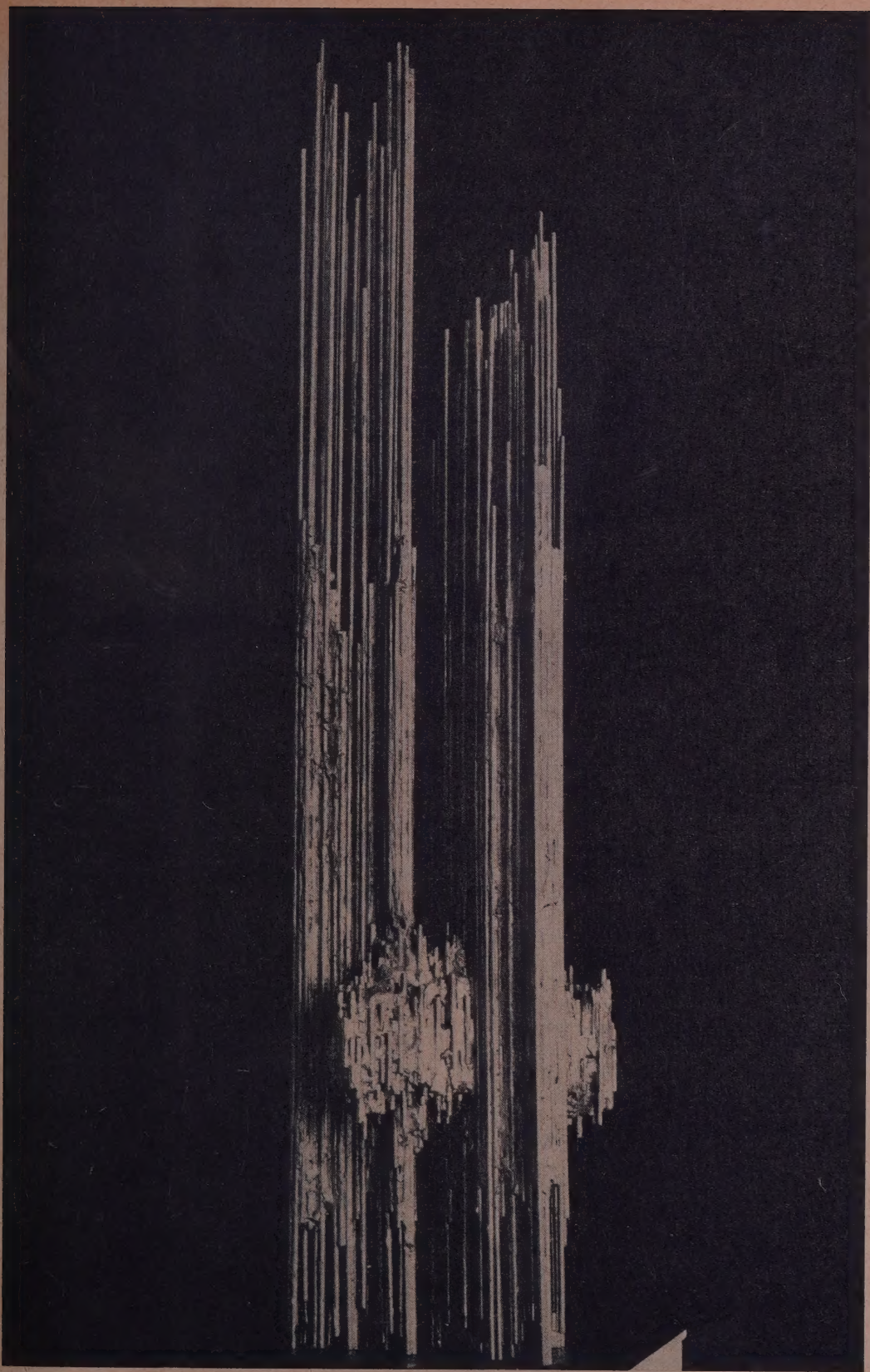
Gemeinhin sprechen wir von den drei großen Säulen, die das Ereignis, das Erlebnis „Theater“ von Anbeginn an und noch immer Abend für Abend tragen: den Produzierenden, also Dichter und Komponisten, den Reproduzierenden, also allen an einem Theater berufshalber Tätigen, und den Rezipierenden, also dem Publikum. Und es geschieht ja nicht allzu häufig, daß sich jemand in der Mitte seines Lebens sozusagen aus der einen Säule in eine andere verwandeln muß. Ich kann nichts darüber sagen, welche Probleme sich für Daphne ergaben, als sie plötzlich zum Lorbeerbaum wurde, und ob sie die neuen Erfahrungen ihrer pflanzlichen Existenz noch oft mit denen jenes munteren Geschöpfs, das sie früher war, verglichen hat.

Für mich, das darf ich Ihnen versichern, ist es bis zur Stunde eine von höchsten Spannungen geladene Angelegenheit, zuzuschauen, welche Ansprüche heute der Lorbeerbaum erfüllen kann, die Daphne seinerzeit erhob, welche Antworten der Intendant heute auf Fragen bereit hat, die der Komponist seinerzeit ans Theater stellte — kurz: wie hirnverbrannt oder wie vernünftig waren seinerzeit die Theorien des Komponisten, wenn sie nun mit der praktischen Elle des Intendanten gemessen werden?

Das augenfälligste, weil vielschichtigste und oft genug rätselhafteste Thema, über das die beiden ständig zu diskutieren haben, ist zunächst das *Publikum*. Es ist, wie Sie aus Ihren eigenen Erfahrungen nur zu gut wissen, einem, der nicht tagtäglich mit den simpelsten organisatorischen Fragen des Theaterbetriebes zu tun hat, einfach kaum klarzumachen, daß über die Auswahl der Opern, ja über die Aufstellung eines Wochenspielplans nicht allein und ausschließlich vom Standpunkt höchster, lauterster Kunstgesinnung her entschieden werden kann. Ich gedenke an dieser Stelle keineswegs in eine Diskussion über den Sinn des vor allem in Mitteleuropa gebräuchlichen Subventionstheaters mit seinem eng damit verknüpften Abonnenten- oder Platzmiete-System einzutreten. Die Kritiker dieses Systems sprechen ja aus der schönen Zuversicht heraus, niemals selber für die Führung eines Theaters haftbar gemacht zu werden, und sind uns bisher auch die Erklärungen dafür schuldig geblieben, warum wohl noch niemals in der Theatergeschichte eine Musikbühne mit höherem künstlerischem Anspruch von den selbst erspielten Groschen existieren konnte. Die Diskussion über diesen Punkt sei mir also erspart — nicht erspart bleiben aber kann mir, das Vorhandensein eines festen Publikumskreises zu konstatieren und zu

akzeptieren, daß eine vielgestaltige Masse jede Woche, jeden Monat ihre recht diffizilen Ansprüche an den Spielplan stellt.

Es kann wohl einem Komponisten schlecht verwehrt werden, seine sehr fest umrissenen Vorstellungen davon zu hegen, was eine gute oder was eine schlechte Oper sei. Hält er „Tiefeland“ für einen unerträglichen Kitsch, gut. Sieht er in „Madame Butterfly“ einen rührseligen Schmachtfetzen, seine Sache. Aber wie weit darf er sich als Intendant gestatten, alle Opern, die jenseits seiner eigenen künstlerischen oder geschmacklichen Vorstellungen liegen, vom Spielplan zu verbannen, wenn ein großer Teil derjenigen, von denen er und seine vielen Mitarbeiter schließlich leben, gerade diese bewußten Schinken wieder und wieder sehen will? Die Frage ist keineswegs nur rhetorisch gestellt. Der selber Schaffende hat das Recht auf seine eigenen, ganz persönlichen Zu- und Abneigungen. Der Intendant hat dieses Recht nicht, denn er muß zwar ein künstlerisches, zugleich aber ein politisches Gewissen haben, ein Dilemma, das für den Komponisten nicht existiert. Zum Adjektiv „politisch“ lassen Sie mich aber bitte erläuternd sagen, daß ich es hier im weitesten, das heißt staatsbürgerlichen Sinne verstanden wissen möchte. Ich halte es nämlich für ein Politikum, welche Stücke wir unserem Publikum vorsetzen. Machen wir uns nichts vor: Die Vorstellung, die Oper sei eine Zufluchtsstätte des „modernen“ Menschen, wo er vor lästigen Gegenwartsproblemen absolut sicher sei, hält sich konstant in weiten Publikumskreisen und zweifellos auch in anderen, die über Sein oder Nichtsein unserer kulturellen Institutionen zu befinden haben. Freilich, auch bei Verdi und Puccini passieren auf der Bühne schreckliche Dinge. Aber das nimmt man so hin wie die Spaziergänger im „Faust“: „Wenn hinten weit in



Brigitte Meyer-Denninghoff
Dreiteilig, Messing und Zinn

der Türkei die Völker aufeinander schlagen...“ und genießt es wie die wohlzubereiteten Schaugeschichten unserer Groschenblätter. Und die Musik dazu ist so schön und wohlbekannt... der Vergleich zu einer genußreichen Mahlzeit zwingt das Brechtsche Stichwort vom „kulinarischen Theater“ geradezu herbei: Will das Publikum überhaupt in der Oper etwas sehen, das die Nerven beansprucht, anstatt sie nur zu kitzeln, noch dazu zu einer Musik, die gar jenseits der gerade noch zu „verstehenden“ Tristan-Harmonik liegt?

Nun, Ihnen, meine Damen und Herren, brauche ich nicht mit Beispielen aufzuwarten, daß sehr viele unserer heute rein „kulinarisch“ genossenen Opern einst auch auf energischen Widerspruch stießen und keineswegs sogleich das waren, was das Publikum „wollte“. Aber wie problematisch es gerade heute ist, erst einmal den „Geschmack“ des Komponisten vom „Gewissen“ des Intendanten zu trennen und am Ende doch beide bei dem, was man tut, Hand in Hand gehen zu lassen, das mag Ihnen deutlich werden, wenn Sie etwa Publikumsreaktionen aus den zwanziger Jahren mit allerneuesten vergleichen. Wer damals an irgendeiner Stelle im musikalischen Leben, als *junger* Mensch, für die Moderne eintrat, der sah sich den ablehnenden Reaktionen *älterer* gegenüber, und er durfte sich damit beruhigen, zu sagen: Nun ja, wenn die erst einmal ausgestorben und wir die „ältere Generation“ sein werden, dann sind die endgültig durchgesetzt, für die wir jetzt auf die Barrikaden gehen.

Nun, wo sind wir heute? Genügt es als Illustration, daß mir ein alter Hamburger Abonnent dieser Tage schrieb, er gäbe nunmehr sein Abonnement zurück, denn als nächstes solle er „Salome“ sehen, und da hätte er jetzt genug von diesem hypermodernen Spielplan? Und die Jungen? Eines der ernstesten Probleme des musikalischen Theaters ist, daß es in weitem Maße die Jugend als Publikum verloren hat. Man gibt dem Fußball, dem Jazz, der Television und ganz anderen Ablenkungen die Schuld. Ich glaube, daß die Fehlerquelle eine ganz andere ist. Ich meine, daß die junge Generation in ihrer unsentimentalen Unbestechlichkeit auf die Hohlheit, die geistige Leere und die Schablone des konventionellen Operntheaters negativ reagiert. Ich habe mit vielen jungen Leuten zu sprechen Gelegenheit gehabt und dabei immer wieder die gleichen Argumente zu hören bekommen, Angriffe, die ich gar nicht zu wiederholen brauche, weil sie zu bekannt sind. Sie waren vor allem gegen die tiefe Kluft zwischen dem sensiblen oder überwältigenden *musikalischen* Ausdruck und der qualvollen Unbeholfenheit, die sich dem Auge bot, gerichtet. Die gleichen jungen Leute gehen, so oft sie es finanziell können, ins Sprechtheater. Dort lassen sie sich auch gern konfrontieren mit der modernsten Produktion der Avantgarde. Gegenüber der modernen Oper dagegen verhalten auch sie sich, genau wie die ältere Generation, weit-

gehend reserviert. Ich höre, wie Sie jetzt inwendig rasonieren: Eure modernen Opern sind eben entweder kümmerlich oder provokant, deshalb kommen sie nicht an. Möglich – was mir aber immer wieder zu schaffen macht, ist der Eindruck, daß der Hang, die Oper als ein rein kulinarisches Vergnügen anzusehen, sich durch verschiedenste Publikumsschichten und, was schlimmer ist, heute auch durch *alle Altersklassen* hindurch bemerkbar macht. Ob dies an der Musikerziehung unserer Hochschulen, die ja leider zum Teil immer noch mit äußerst reaktionären Lehrkräften besetzt sind, liegen mag oder an einer allgemeinen geistigen Verflachung oder an dem Wunsch der Jugendlichen, auf einfache Weise und möglichst schnell die Ausbildung abzuschließen und in irgendeiner festbesoldeten und pensionsberechtigten Stelle unterzuschlüpfen, will ich in diesem Rahmen nicht untersuchen. Es scheint mir aber eine wichtige Aufgabe des Intendanten, ja seine Pflicht zu sein, seinen Einfluß mit allen Mitteln und gegen alle Hindernisse dahingehend auszuüben, daß dem Neuen ganz grundsätzlich eine Chance eingeräumt wird. Wer als Intendant mit seinem Spielplan zwei Jahre lang nichts als Furcht und Schrecken verbreitet, dem werden seine Stadtväter schon kein langes Leben in diesem Amte vergönnen. Aber sollten nicht die verehrlichen Stadtväter endlich auch einmal *dem* Intendanten an den Kragen gehen, der seinen Abonnenten im gleichen Zeitraum als modernste Oper den „Rosenkavalier“ vorsetzt und der darüber hinaus sein Gewissen und die Presse mit einem modernen Ballettabend beruhigt?

Um nicht mißverstanden zu werden: Künstlerische Verantwortung und politisches Denken billige ich noch nicht dem zu, der eine Oper lediglich deshalb aufführt, weil ihr Schöpfer das 50. Lebensjahr noch nicht vollendet hat. Das Gewissen des Intendanten dem Neuen gegenüber sollte ebenso wach und kritisch sein wie der traditionelle Abscheu des Komponisten vor der Musik der meisten seiner Kollegen. Nichts ist deshalb schon gut, weil es *neu* ist, noch weniger aber ist es schlecht, weil es unbequem, provozierend oder schwierig ist. Nicht jedes Jahrhundert hat einen Mozart. Aber wir haben doch auch in unserer Zeit eine Anzahl Werke und Autoren, die mehr verdienen als die obligate Uraufführung, nach der sie wieder in die Versenkung verschwinden, die verdienen, daß man sich Gedanken macht, wie man sie dem Repertoire erhalten könnte. Der gegenwärtige Uraufführungverschleiß der Theater ist nicht ungefährlich, weil er meistens keine praktischen Konsequenzen hat und insbesondere für das ohnehin unsichere Publikum die Grenzen zwischen *gut* und *neu* verschwimmen läßt.

Genau wie beim Schauspiel umfaßt der Begriff „modernes Theater“ auch in der Oper selbstverständlich keineswegs nur die Lebenden. Der Intendant kann auch politisch handeln, wenn er

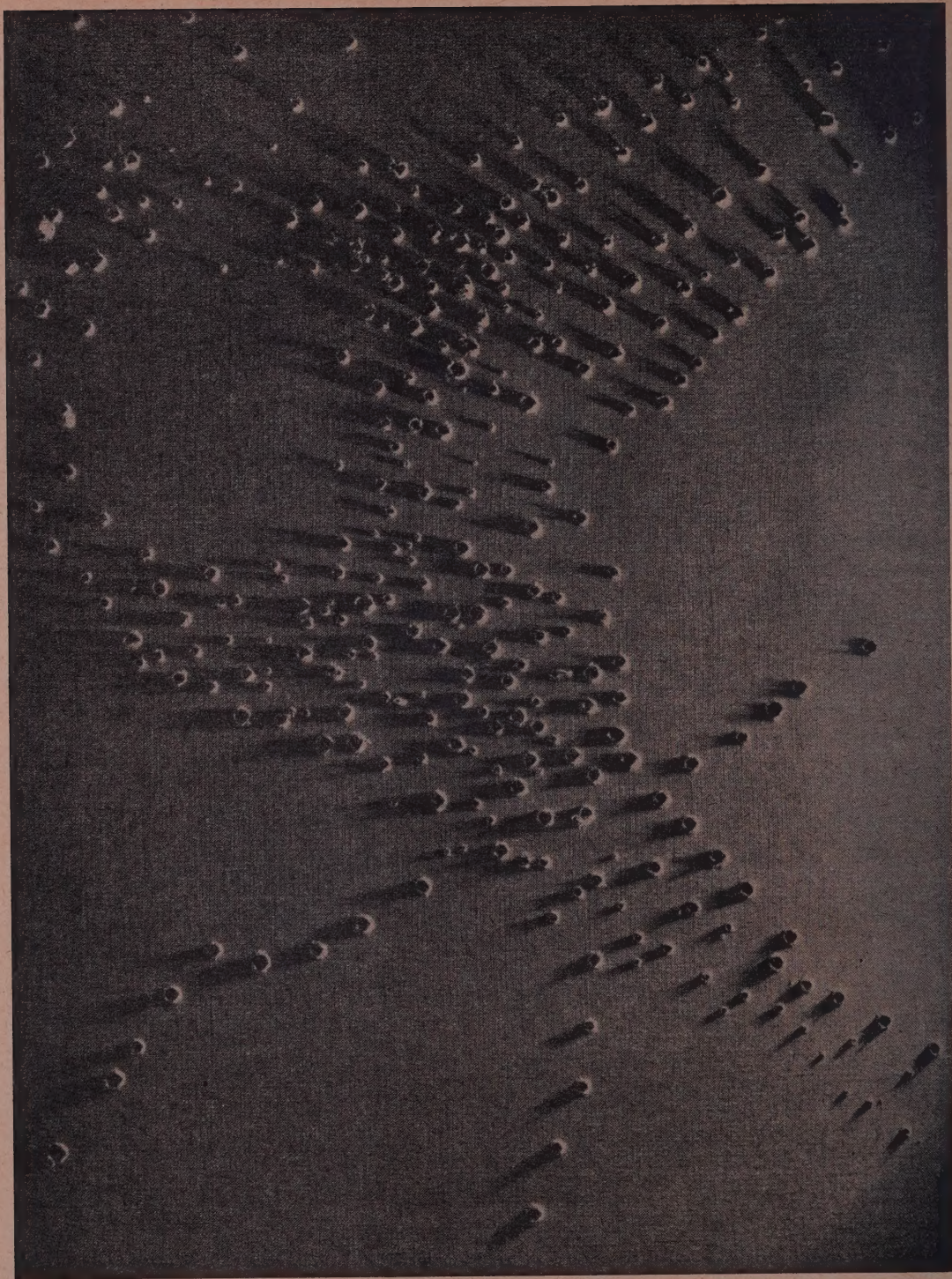
ältere, als festgegründetes Kunstwerk bereits etablierte Opern auf ihre Bezogenheiten abklopft, die sie etwa in besonderem Maße gerade zum Leben und zu Themen unserer Tage haben könnten. Es muß, in jeder Kunstgattung übrigens, keineswegs ständig um die letzten und tiefsten Dinge gehen, und die Wasserstoffbombe ist als künstlerisches Sujet keineswegs der Weisheit letzter oder gar tiefster Schluß. Suchen wir auch in den älteren Opern den menschlichen Konflikt, das Schicksal eines Menschen, ein frohes oder ein tragisches Ereignis, eine Verkettung, die vielleicht gerade zu uns heute eine stärkere Beziehung haben kann, als sie diese vor 20 oder 30 Jahren hatte, und tun wir nicht so, als sähen wir dem Schicksal der „Traviata“ noch aus der gleichen Perspektive zu wie vor 60 Jahren. Umgekehrt hatte natürlich die Haltung eines „Tell“ oder eines „Posa“ 1940 für uns eine andere, wesentlich emotionellere Bedeutung als heute.

Ich wünschte, dieser kurze Abriß meiner Gedanken habe deutlich machen können, was ich unter dem Adjektiv „politisch“ im Zusammenhang mit dem Intendanten verstehe. *Nicht* gemeint ist damit auf jeden Fall das, was die Berufspolitiker, die in den kommunalen Ämtern sitzen, darunter verstehen. Der Hinweis scheint mir notwendig, denn eine Tatsache wird oft übersehen: Die gleichen Leute, die für das Theater nichts als *Publikum* sind, sind für die Behördenvertreter *Wähler*! Ärgert sich jemand als *Zuschauer* über das Theater, so geht er nicht hinein, oder er kündigt sein Abonnement. Ärgert sich der gleiche Mann als *Wähler*, so attackiert er seine Volksvertreter, die es zulassen, daß in dem vom Volk finanzierten Theater Stücke gegeben werden, die ihm, dem Wähler-Zuschauer, nicht passen. Der Intendant kann sich auf seine künstlerischen Überzeugungen berufen und darauf hinweisen, daß wahre Kunst noch nie auf dem Wege der Abstimmung oder des sogenannten „gesunden Volksempfindens“ zustande gekommen sei. Wird er diesen Standpunkt aber auch dem Volksvertreter gegenüber durchsetzen, der als Mitglied einer ihm vorgesetzten Behörde im Kulturreferat oder im Theaterausschuß sitzt? Wollen wir's doch einmal ehrlich aussprechen (gerade ich darf mir nämlich in diesem Zusammenhang offene Worte gestatten, weil ich von diesen Problemen in Hamburg nicht persönlich berührt bin): Auf keinen einzigen von der öffentlichen Hand finanzierten Betrieb (weder auf die Müllabfuhr noch auf das Elektrizitätswerk) würden es so viele Dilettanten wagen, derart gewichtigen Einfluß zu nehmen wie auf das Theater, und noch nie hat jemand in der Eisenbahn versucht, dem Lokomotivführer Ratschläge zu geben. Jeder beamtete Bildungsbürger hält sich aber für legitimiert, Urteile zu fällen und Ratschläge zu erteilen. Auf diese Weise wird das verantwortungsvolle Amt eines Theaterleiters nach und nach abgewertet zum Spielball parteilicher und lokal-politischer Strömungen

der jeweiligen Stadt. Und der Intendant mit einer geistigen Konzeption setzt in dieser Auseinandersetzung oftmals seine Existenz, manchmal sogar seinen Charakter aufs Spiel. Es ist doch eine Groteske, daß Intendanten (und übrigens auch wohlmeinende Kritiker!) oft genug gezwungen sind, die Öffentlichkeit über den *aristokratischen* Charakter jeder Kunst und jeder Kunstübung zu belehren! Wie eng sich aber gerade im Theater Aristokratie und Demokratie berühren, mag klar werden, wenn ich zu den *Pflichten* des Intendanten auch die der *Unterrichtung* des Publikums zähle. Es hieße, sich schlicht einem Diktat der Masse beugen, wenn wir der Minderheit das vorenthielten, was die Mehrheit vielleicht nicht sehen will. (Die Pflicht zur Unterrichtung bleibt übrigens auch der konservativeren Mehrheit gegenüber bestehen. Andernfalls ziehen wir uns auf den bequemen Standpunkt des gehobenen Vergnügungsbetriebes zurück und merzen auch die letzten Reste *pädagogischer* Verantwortung aus dem Intendantenberuf aus.)

Neben der Wahrung eines zeitgemäßen Aufführungsstils und der Heranbildung eines wirklich kritikfähigen, auch dem Neuen verständig gegenüberstehenden Publikums halte ich außerdem die Pflege des Balletts für eine äußerst wichtige pädagogische Aufgabe. Das deutsche Theater deklariert sich dem Theater anderer Länder gegenüber einfach selbst, wenn es sein Ballett lediglich für die traditionellen „Einlagen“ in Opernaufführungen verwendet und ihm dann, quasi als Dreingabe, einen mehr oder weniger gepflegten Ballettabend pro Spielzeit bewilligt. Es ist nicht einzusehen, warum der Tanz, eine der Archetypen menschlicher Ausdrucksformen, grade auf unseren Bühnen eine derart kümmerliche Existenz fristen soll. Das Publikum viel mehr auch in dieser Beziehung zur Urteilsfähigkeit zu erziehen und ihm das Ballett als vollgültige, selbständige Kunstform begreiflich zu machen, gehört zu den Intendantenpflichten, wie ich sie verstehe. Übrigens gehen theaterbetriebliche Notwendigkeiten mit diesem ideellen Gesichtspunkt völlig konform. Die möglicherweise auf uns zukommenden Arbeitsverkürzungen bei Chor und Technik zwingen uns geradezu, dieser dritten Kunst unsere ganze Aufmerksamkeit zu schenken und sie dann auch durch höchste Qualität bei unserem Publikum zu legitimieren.

Ich vermute, meine Damen und Herren, daß Sie mir den Vorwurf machen, ich hätte meine ursprüngliche Ankündigung, als „Rolf Liebermann“ zu Ihnen zu sprechen, anstatt Ihnen einen klassebewußten Intendanten-Vortrag zu halten, inzwischen vergessen, und der Komponist sei wie in früheren Jahren vom redelustigen Intendanten in die Flucht geschlagen worden. Darum muß ich Ihnen an dieser Stelle ganz eindeutig sagen: Hätten Sie mich vor vier Jahren zu diesem Anlaß ums Wort gebeten, meine Gedankengänge wären nicht



Lucio Fontana: Raumbegriff

entscheidend anders ausgefallen. Der Wechsel der eingangs von mir zitierten „Säulen“ hat keinerlei andere Perspektiven auf die Grundfragen heu-

tigen Musiktheaters ergeben. Wohl zeichnen sich die Probleme und vor allem ihre Lösung für den aktiv am Theater Tätigen schärfer — weil auf der

eigenen Haut — ab. Dennoch muß es den Komponisten als ersten grausen, wenn er eine Oper (es braucht durchaus nicht seine eigene zu sein!) heute von Herrn A, B oder C gesungen hört und morgen, zum Teil mit völlig anderem Vortrag, von Herrn X, Y und Z. Wenn bei der Premiere ein berühmter Sänger der Presse den „Giovanni“ verkauft und von der zweiten bis zur letzten Vorstellung dem Publikum dann eine sogenannte Hausbesetzung vorgesetzt wird, die zwar nicht so talentiert ist, dafür aber auch keine Proben hatte! Wenn nach drei Jahren von allen Beteiligten, den Dirigenten inbegriffen, auch nicht einer von denen mehr mitwirkt, der seinerzeit wenigstens bei der Hauptprobe dabei war! Soll es, muß es den Intendanten nicht in gleicher Weise vor so etwas grausen? *Darf* sich der Intendant damit trösten, daß die Leute trotzdem nach jeder Arie klatschen? *Muß* er nicht einfach diesem „Triumph des kulturellen Konsums“, wie es Adorno einmal genannt hat, von Amts und Überzeugung wegen Einhalt gebieten und in diesem scheinbaren Triumph die totale Niederlage wahren Theaters sehen? Mir scheint, es gehe doch darum, die komponierten Stücke mit allen Konflikten und menschlichen Spannungen intensiv und wirklich empfunden zu spielen. Wenn das nicht Sinn und Aufgabe des Theaters ist, dann empfehle ich den viel billigeren Kauf von Schallplatten. Für die Selbstverständlichkeit, daß die Aufführung einer Oper nicht ein Konzert in Dekoration ist, sondern die Realisation eines Gesamtkunstwerks, eines gesungenen Dramas, wurde das Klischee vom Regietheater geprägt. Und konsequent wurde der Gegensatz vom Regietheater zum Gesangstheater konstruiert.

Meine Damen und Herren, aus diesen beiden Dingen eine Alternative, ein Entweder-Oder zu machen, scheint mir eine der gequältesten Begriffsverwirrungen im Bereich des heutigen Theaters zu sein. Man komme mir nicht damit, daß der Regisseur im heutigen Sinn erst eine Erfindung der letzten Jahrzehnte sei. Es haben lediglich die regie-lichen, darstellerischen und vor allem technischen Möglichkeiten sich gewandelt und vervielfältigt. Die Komponisten aber besaßen zu allen Zeiten eine klare visuelle Vorstellung von der bestmöglichen Realisierung ihrer Oper, und zwar des Gesamtwerks, das aus Musik und Drama besteht. Warum hätten sie sonst fürs Theater und eben nicht für den Konzertsaal geschrieben? Da sich aber die Begriffe von Theaterkunst von Generation zu Generation immer wieder wandeln, geht es allezeit darum, einen für die jeweilige Gegenwart gültigen Aufführungsstil zu finden. Wollen wir uns in der Oper damit begnügen, so Theater zu spielen wie vor hundert Jahren, wenn nur auch so schön gesungen wird wie damals? Müssen wir nicht alles tun, beispielsweise das Tieftragische in der Vater-Tochter-Beziehung zwischen Wotan und Brünnhilde menschlich begreifbar, das heißt also darstellerisch verständlich zu machen? *Darf* es uns ge-

nügen, daß an Stelle einer terrorisierten Menge halb vertierter Gefangener im „Fidelio“ zwanzig Chorherren einen getragenen vierstimmigen Satz von Ludwig van Beethoven vortragen?

Ganz besonders wichtig wird die Funktion des Regisseurs bei der Aufführung moderner oder unbekannter alter Werke. Ist es doch eine Erfahrung, daß im allgemeinen unsere Sinne optisch leichter zu verführen sind als akustisch. Lassen Sie mich diese These an Hand eines Hamburger Beispiels illustrieren! Ich habe mir die Besucherzahlen von 25 Aufführungen unserer „Wozzeck“-Inszenierung geben lassen, um sie einmal zu vergleichen mit dem Besucherkreis der im letzten Jahr in der Hamburgischen Kunsthalle gezeigten Chagall-Ausstellung. Diese Ausstellung dauerte 50 Tage und zog 101 107 Besucher an. Halbiere ich diese Zahl, um eine Relation zu unseren 25 Abenden herzustellen, ergeben sich folgende Zahlen:

25 Ausstellungen Chagall	50 553 Besucher
25 Aufführungen des „Wozzeck“	36 046 Besucher

Trotz aller Fragwürdigkeit solchen Vergleichs mag man die Suprematie des Visuellen ermaßen, wenn man außerdem bedenkt, daß es sich bei der Ausstellung um völlig freiwillige Interessenten, in der Oper aber zu hohem Prozentsatz um unter dem sanften Zwang des Abonnements stehende Besucher gehandelt hat.

Der Regisseur muß also, mit dem Bühnenbildner zusammen, die den neuartigen Klängen gegenüber skeptischen Zuschauer (warum spräche man sonst im Theater immer von *Zuschauern* und nie von *Zuhörern*?) gewissermaßen visuell betören, verführen. Dem optisch Gefesselten wird das musikalisch Fremdartige unterbewußt infiltriert. Läßt die szenische Spannung oder die optische Aufmerksamkeit nach, dann verliert der so lange musikalisch Ungewohnten Konfrontierte die Konzentration und damit das Interesse und erinnert sich des falsch parkierten Wagens. Er langweilt sich. Und wieder einmal haben ihn die Autoren verloren. Freilich hat der Komponist auch Ohren, und vom Opern-Intendanten wäre wohl das gleiche wünschenswert. Beide werden darum den Regisseur ablehnen, der ihnen eine Inszenierung abliefert, die den Geist der Musik und damit des von ihr untrennbaren Gesamtkunstwerks verfälscht. Ganz gewiß sollten wir vor den sogenannten einfallsreichen Regisseuren (auf „Regie-Einfall“ bin ich aus schmerzlicher Autorenerfahrung heraus allergisch — es sind ja nie die Sänger, die Kapellmeister oder die Orchester, also die Musiker, die einem die Stücke massakrieren), sollten wir also vor den Regisseuren auf der Hut sein, die nicht das Stück, sondern in ihrer nur durch ihre Dummheit, Unbildung und Arroganz zu erklärenden Hybris sich selbst inszenieren. Wir verdanken ihnen vor allem das Mißverständnis, aus dem der oftmals abwertend gemeinte Begriff „Regietheater“ entstanden ist.

Lassen Sie mich in einem Satz sagen, was ich für eine gute Aufführung halte: Wenn jede Regung des Gefühls, jede Wendung der Gedanken, jede Beziehung zu Personen oder Fakten und jeder Ton genauso beim Zuschauer ankommen, wie dies die Schöpfer des Werkes gewollt haben. Der Regisseur mag sehen, wie er das fertigbringt. Ob er die Sänger von rechts kommen läßt oder von links, ist gleichgültig. Vielleicht bringt er es fertig, indem er sie auf den Händen stehend singen läßt. Fügt sich das dem ein, was zum Ausdruck kommen sollte, und kommt dies zum Ausdruck, gut; ist es aber nur ein Gag, dann verbiete man ihm das Theater. *Erkenne* ich ein Werk in der Aufführung als das wieder, was es hat sein sollen, sind Kern und Bezüge bloßgelegt, dann hat der Regisseur seine Arbeit getan, und wo ihm jemand, *was* immer er auch getan hat, vorwirft, er mache „Regietheater“, so schlafe er im ruhigen Bewußtsein ein, eine gute, zeitgemäße Operaufführung zustande gebracht zu haben. Wichtig scheint mir allerdings in diesem Zusammenhang zu sein, daß die Bemühung um eine optimale Realisation nicht daran scheitert, daß das Publikum den Text nicht versteht. Ich meine damit jetzt nicht die Sänger-Unarten, Konsonanten zu verschlucken und Vokale umzufärben, sondern ich möchte kurz die Streitfrage berühren, ob es richtig oder falsch ist, die in andern Sprachen komponierten Werke in deutscher Übersetzung aufzuführen. Für mich deckt sich da wieder der Standpunkt des Komponisten mit dem des Intendanten: „Was ich nicht verstehe, kann ich nicht gut finden.“ Eine Aufführung von „*Così fan tutte*“ (ein Beispiel für viele) kann vor einem deutschsprachigen Auditorium nur in dem von Mozart gewünschten Sinne wirken, wenn die Drolerie und der Charme der Komödie verstanden und wenn die Pointen mit Gelächter quittiert werden. Die fünfzig Puristen, die sich über die entstellten Notenwerte entrüsten, sollen die Partitur lesen. Wir spielen für Tausende und haben ihnen das Gesamtkunstwerk nahezubringen – selbst auf Kosten eines Kompromisses. Daß zum Teil die Übersetzungen miserabel sind, ist ein anderes Kapitel. Da aber sehr viele berühmte italienisch komponierte Werke Jahr für Jahr langsam verlagstechnisch frei werden, besteht ja eine berechtigte Hoffnung, daß gute neue Übersetzungen bald geschaffen werden. Ich gebe zu, daß es für die Theater meistens leichter ist, die Stücke in italienischer Sprache herauszubringen, weil viele Sänger und vor allem die an den deutschen Theatern tätigen zahlreichen Amerikaner italienisch studiert sind und weil sich außerdem diese Opern italienisch leichter singen lassen. Für solche praktischen Überlegungen habe ich jedes Verständnis, solange sie nicht mit der verlogenen Begründung kaschiert werden, der künstlerisch Verantwortliche lasse nicht zu, daß geheiligte Notenwerte und Vokale eines Mozart oder Verdi angetastet würden. Im Prinzip ist jede Anstrengung gerecht-

fertigt, die ein Theaterstück in der Sprache jenes Landes, in dem die Aufführung stattfindet, zu Gehör zu bringen sucht.

Verstehen Sie, meine Damen und Herren, daß es, so gesehen, für den Komponisten nicht schwer sein kann, sich in seinen Forderungen mit dem Intendanten auf einer Linie zu finden? Denn der Intendant hat es ja in der Hand, die Wünsche des Komponisten zu erfüllen. Welche Denk- und Planungsarbeit hierzu notwendig ist, brauche ich in diesem Kreise nicht auszuführen, ebenso nicht, wie oft einem die sogenannten „technischen Schwierigkeiten“ einen Strich durch die geplante Rechnung machen. Aber was mir als Idealzustand vorschwebt, läßt sich natürlich in zunehmendem Maße verwirklichen, je mehr auch die Sänger begreifen, daß sie *selbst* künstlerisch von solcher Arbeit profitieren. Ganz deutlich wird dies wiederum am Beispiel der modernen Oper. Es war für mich einer der erquickendsten Augenblicke der letzten Jahre, als ich unseren Sänger bei einem Fernseh-Interview auf die Frage, ob die modernen Partien nicht viel schwieriger seien als die klassischen, antworten hörte: Moderne Opern seien leichter, weil einem die Personen näher seien und weil die Einheit zwischen Text und Musik viel größer sei, so daß man viel besser das, was man zu singen habe, auch ausdrücken könne. Mit dieser Äußerung eines Sängers ist auch der Regisseur abermals in seinem Amte bestätigt. Und es ist ein weiteres bestätigt: Wenn wir die Opern unseres Jahrhunderts taktisch richtig und überlegt auf ihren festen Platz im Repertoire rücken wollen (wir *müssen* es – denn das Repertoire wird immer kleiner, weil viele Werke vergangener Epochen nach und nach ausfallen, ohne durch neue ersetzt zu werden), dann brauchen wir in jedem Opernhaus einen Stamm von Sängern, die noch in der zwanzigsten Aufführung haargenau das wiedergeben, musikalisch wie geistig, was in mühseligen Probenwochen als bestmögliche Verwirklichung eines Werkes erarbeitet wurde.

Zu einer letzten Frage, die heute immer diskutiert wird, möchte ich mich noch mit ein paar Worten äußern. Ich meine die Probleme, die durch die Entwicklung des Fernsehens für das Theater aufgeworfen werden. Die Thesen, die darüber aufgestellt werden, sind Legion, die Prophezeiungen aber laufen im Grunde alle darauf hinaus: Die Besucherzahlen würden sehr bald zurückgehen, wenn erst die Leute gemerkt hätten, daß die technische und auch die künstlerische Potenz eines Theaters gar nicht mit der des Fernsehens konkurrieren könne. Niemand werde mehr für teures Geld ins eigene Theater gehen, wenn er eine Spitzenaufführung gratis zu Hause sehen könne. Und die Oper werde, mehr noch als das Schauspiel, sehr bald ihre Existenzberechtigung nur noch aus dem „festlichen Anlaß“ und dem „gesellschaftlichen Ereignis“ beziehen. Seine endgültige For-

mulierung fand dieser Kulturpessimismus (wie ich kürzlich in einer Schweizer Zeitschrift las) in der Reklame einer New Yorker Buchhandlung, die eine große Tafel im Schaufenster stehen hatte, auf der stand: „Kauf ein Buch, hilf das Fernsehen ausrotten.“ Nun, meine Damen und Herren, ich brauche hier nicht weiter zu explizieren, warum entgegen anderslautenden Erwartungen seinerzeit der Tonfilm die Sprechbühne nicht umgebracht hat. Für mich scheint die Situation, gerade in ihrer zukünftigen Entwicklung, durch ein Faktum eigener Erfahrung am kräftigsten beleuchtet zu werden: Seit das Fernsehen in steigendem Maße Operaufführungen bringt, oftmals, von der Besetzung angefangen, in perfektester Manier, seither häufen sich bei uns die Zuschriften aus dem Publikum, die dieses soeben gesendete Werk wieder im Spielplan des Theaters sehen wollen. Ich bin fest davon überzeugt, daß das Massenmedium Fernsehen mit der Zeit ein Masseninteresse an einer Kunst erzeugt, die bisher – gemessen an den Millionen Fernsehern – nur einer relativ kleinen Schicht geistig zugänglich war. Je größer aber der Kreis der Interessenten wird, je mehr auch

soziologisch verstanden unsere Kunst breitere Schichten zu interessieren vermag, desto besser für uns alle. Und wenn wir erkennen dürfen, daß für das Publikum die Sehnsucht nach Fleisch und Blut des Theaters durch die Schemen des Bildschirms hie und da geweckt wird, verstärkt sich in uns das Gefühl, daß es doch eigentlich nicht so anachronistisch ist, was wir tun und wovon und wofür wir leben.

Wenn wir in der Spielplangestaltung, in der Ensemblebildung und in unseren Ansprüchen, die wir an Sänger, Dirigenten und Regisseure stellen, die Oper wieder zu einer geistig wie künstlerisch unserer Zeit verbundenen Institution machen, dann, scheint mir, sind alle Voraussetzungen dafür gegeben, daß man auch manchmal die „Oper“ meint, wenn man vom „Theater“ spricht. Nur dann können wir aufräumen mit dem Vorurteil, das in der Sprechbühne den ausschließlichen Tummelplatz geistiger Auseinandersetzungen, unter „Oper“ aber lediglich etwas wie ein durch dunklen Anzug veredelt Amusement versteht. Der Komponist träumt seit jeher davon. Der Intendant hofft, daß dessen Träume Wirklichkeit werden.

Informationstheorie und musikalische Komposition

Georg Heike

„Der Komponist wird die Gesetze und Regeln bewußt kennen wollen, die die Formen regieren, die er ‚wie im Traum‘ empfangen hat. Die Überzeugung, daß Ordnung, Logik, Verständlichkeit und Form ohne Übereinstimmung mit solchen Gesetzen nicht bestehen können, zwingt den Komponisten auf den Weg der Erforschung.“

Arnold Schönberg

Seit der Entstehung der Zwölftontechnik und vor allem der seriellen Kompositionstechnik hat sich die Situation des Komponisten vor seinem Werk grundlegend geändert. Der schon bei Webern evidente Bruch zur traditionellen Musik und damit der Verlust des diese einigenden Bandes von Konventionen ausgeprägter Hörgestalten und von Ausdrucksgegebenheiten haben den heutigen Komponisten zur Erkenntnis geführt, eine musikalische Grundlagenforschung in seinem Sinne und für seine Zwecke betreiben zu müssen. Diese Erkenntnis „zwingt den Komponisten auf den Weg der Erforschung“, der nicht ohne wissenschaftliche Methoden begehbar ist. Wir wagen den Satz, daß die Kunst in diesem Sinne wissenschaftlich geworden ist.

Mit musikalischer Grundlagenforschung meinen wir nicht jene, die von musikalischen Geschichtsforschern am definierten traditionellen Musikbegriff betrieben wird. In informationstheoretischer Sicht ist der Begriff „Musik“ nicht für alle historischen und zukünftigen Werke zu bestimmen (MEYER-EPPLER). Die beharrlich wiederholte Frage gegenüber einem modernen Werk „Ist das denn noch Musik?“ ist eine Scheinfrage. Jedes von einem Komponisten in einer bestimmten historischen Situation komponierte Werk ist als „Musik“ zu akzeptieren. Eine andere Frage wäre die nach dem historischen Stand und der Qualität, sofern sich die letztere objektiv beantworten ließe.

Der Komponist befindet sich heute vor jedem neuen Werk vergleichsweise in der Situation, eine neue Sprache zu schaffen, eine Aufgabe, bei der es nicht darum geht, was mit Hilfe der Sprache mitgeteilt werden soll, sondern vor allem wie die Sprache als Sprachsystem im phonologischen Sinn es bewerkstelligt, Bedeutungsträger zu bilden und voneinander zu differenzieren. Der Vergleich

mit der Sprache erhält den Begriff „Information“, wie er hier verwendet wird. Gemeint sind nicht *Bedeutungsinhalte* („Information“ im konventionellen Sinne), sondern solche Eigenschaften von Zeichen und Zeichenfolgen, die sowohl ihre Unterscheidbarkeit sicherstellen, als auch darüber hinaus ihre Ordnungsbeziehungen im räumlichen oder zeitlichen Nebeneinander offenbaren und beispielsweise die Vorhersehbarkeit eines Zeichens auf Grund der vorhergehenden Zeichen ermöglichen. Somit gibt „Information“ in diesem Sinne einerseits Auskunft über die Ausnutzung eines *Merkmalsrepertoires* zur Distinktion von Zeichen innerhalb eines *diakritischen Systems* und andererseits über die Verwendung eines *Zeichenrepertoires* im Zeichenverkehr zwischen Kommunikationspartnern. Ein einfaches Beispiel sei gegeben. In der traditionellen, vor allem der vorklassischen Musik tragen Merkmale des Intensitätsparameters im Gegensatz zum Tonhöhenparameter nur in geringem Maße zur Distinktion bei und werden hauptsächlich zur Erhöhung der *Redundanz* verwandt (Redundanz bedeutet soviel wie „Überbezeichnung“, z. B. Tonhöhenaufwärtsbewegung mit gleichzeitig zunehmender Intensität). Weiterhin führen beispielsweise dissonante Zusammenklänge auf Grund ihres relativ geringen Vorkommens eine hohe Information mit sich, ihr *Neuigkeitswert* ist erheblich höher als der von konsonanten Zusammenklängen.

Das Entscheidende und Brauchbare informationstheoretischer Betrachtungsweisen ist jedoch, daß sich „Information“ im dargelegten Sinne quantitativ erfassen läßt. Die Aufgabe und das Vermögen der Informationstheorie läßt sich allgemein dahingehend definieren, daß sie eine *quantitative* und *strukturelle* Bestimmung des Zeichenverkehrs zwischen Kommunikationspartnern ermöglicht (MEYER-EPPLER).

Auf Grund des rein strukturanalytischen Charakters der Informationstheorie erscheint uns ihre Anwendung auf allgemeine musikalische und besonders kompositorische Probleme geeignet. Ferner kommt zustatten, daß musikalische Zeichen im Gegensatz zur Sprache keine Bedeutungsinhalte übertragen. Sie sind nur durch ihren *operativen* Sinn definiert, d. h. durch Angaben darüber, wie man mit ihnen operieren kann. Wenn aus dem Kreise der seriellen Musik eine „musikalische Informationstheorie“ (EIMERT) gefordert wird, so ist dazu zu bemerken, daß sie nie eine „Erklärung“ oder gar eine Beantwortung des „Warum“ eines vorliegenden musikalischen Vorgangs leisten kann. In der analytischen Anwendung vermag die Informationstheorie nur das „Wie“ eines funktionellen Kommunikationssystems, einer „Sprache“ darzustellen. Es ist auch einleuchtend, daß eine informationstheoretische Analyse zum großen Teil dieselben, wenn auch anders formulierten Ergebnisse liefert wie die bisherige Musikanalyse, falls

man nicht gerade annimmt, daß die letztere nur Unwesentliches geleistet hat. Die fruchtbarsten Resultate sollte die angewandte Informationstheorie unserer Meinung nach in der Hand eines mit ihren Erkenntnissen und Prinzipien arbeitenden Komponisten ergeben.

Im folgenden sollen im Hinblick auf kompositorische Probleme nur einige allgemeine Gedankengänge mitgeteilt werden. Um komplexere Sachverhalte der Informationstheorie darzulegen, ist eine für den Musiker im allgemeinen schwer verständliche Sprache nötig. Wenn ein Musiker diese Sprache nicht beherrscht und die Anwendungsmöglichkeiten nicht erfaßt oder aber andererseits bei einer informationstheoretischen Erörterung einfacher musikalischer Sachverhalte von dem Neuigkeitswert der Ergebnisse nicht befriedigt wird, so bedeutet das keine Kritik an der Leistungsfähigkeit einer musikalischen Informationstheorie. „Einfachheit ist zwar immer das Zeichen der Wahrheit — aber gleichwohl ist die Wahrheit nicht immer so einfach, daß man sie in einem Satz sagen kann; und selbst wenn man es könnte, so würde nur der diesen Satz verstehen, der sie schon kennt“ (W. METZGER).

Die in der Kommunikationskette „Sender (Komponist) — Transferent (Interpret) — Empfänger (Hörer)“ übermittelten Zeichen müssen nicht nur der Forderung nach Unterscheidbarkeit genügen, sondern müssen darüber hinaus *wohlunterscheidbar* sein. Es gilt das scheinbar triviale Gesetz, daß die Information auf dem Wege der Übermittlung nie vergrößert werden kann, sondern in der Regel einem Verlust unterliegt. Dieser Verlust ist um so größer, je geringer die Unterscheidbarkeit von Zeichen ist, d. h. je weniger Merkmale zur Distinktion eines Zeichenrepertoires benutzt werden, im Extremfall also eine optimale Ausnutzung des Merkmalsrepertoires erreicht wird. Für einen solchen Fall würde gelten, daß einer bestimmten Menge gesendeter Zeichen empfangsseitig durch Zusammenfassen nicht wohlunterscheidbarer Zeichen eine geringere Menge gegenüberstünde. Ein Beispiel: Die aufeinanderfolgenden Intervalle „Tritonus“ — „Quart“ können im Rahmen einer Oktav als wohlunterscheidbar angesehen werden. Tritt jedoch der (häufig zu beobachtende) Fall ein, daß sie in der Folge eines seriellen Oktavtranspositionsschemas um mehrere Oktaven vergrößert werden (z. B. C — fis“ — h“), so sind sie empfindungsmäßig als quasi identisch anzusehen. Noch krassere Beispiele wären zu nennen, wenn versucht wird, die Parameter der Intensität und Dauer einer dem Tonhöhenparameter entsprechenden Unterteilung zu unterziehen. Wird die vom Hören bedingte ungleiche Distinktionsfähigkeit der verschiedenen Parameter ignoriert, so ist mit einem erheblichen Verlust an Information zu rechnen.

Aus dem Gesagten wird ein Charakteristikum musikalischer Zeichen deutlich: Nicht die Signale

(Einzelöne, Klänge) selbst sind als Träger von Information anzusehen, sondern ihre Relationen zu vorhergehenden und folgenden. Musikalische „Töne“ existieren eben nicht nur, der „Klang an sich“ ist unwesentlich. Die Zeichen eines Kommunikationssystems erhalten ihren Sinn nur aus ihrem Verhältnis zueinander, aus ihrer Funktion innerhalb des Systems. Andernfalls wäre kein Unterschied zwischen den Schallereignissen einer musikalischen Komposition und beispielsweise denen einer Fabrikhalle auszumachen. Nur im ersten Fall sprechen wir von einer Kommunikationskette, während im zweiten Fall lediglich eine *Beobachtungskette* vorliegt.

Wir legen den folgenden Überlegungen das Schema eines seriellen Kompositionsverfahrens aus der Frühzeit zugrunde. Gegeben seien vier Reihenschichten von 12 verschiedenen Tonqualitäten, 11 Tondauern, 9 dynamischen Werten und 8 Spielbezeichnungen (Änderungen der Klangfarbe, z. B. *con sordino*, *col legno* etc.). Ferner seien bestimmte Permutationsregeln für die Elemente aufeinanderfolgender Reihen angenommen. Nach diesem einmal getätigten Auswahlvorgang ergäbe sich eine automatische Bestimmung des weiteren Verlaufs. Wir hätten es nicht nur mit einer optimalen Ausnutzung der Parametermerkmale zu tun (maximal $12 \cdot 11 \cdot 9 \cdot 8 = 9504$ verschiedene aufeinanderfolgende Elemente) und damit maximaler distinktiver Information, sondern auch mit einem gleichhäufigen Auftreten der Elemente. Es läge vielleicht eine von der „Reihenwebmaschine“ (LIGETI) produzierte „optimale kompositorische Lösung“ (EIMERT) vor, Vorhersehbarkeit und Neuigkeitswert wären jedoch ständig gleich groß und erzeugten im Endeffekt Langeweile, da der Zeitablauf ungemein stark empfunden wird. „Je weniger es anders sein kann, als es ist, desto mehr klingt es, als könne es auch anders sein“ (ADORNO).

Es wäre noch auf ein anderes kompositorisches Verfahren hinzuweisen, das eigentlich dem Schema einer „total prädeterminierenden“ Technik völlig entgegengesetzt ist und doch, informationstheoretisch betrachtet, Gemeinsames aufweist. Gemeint ist jenes Verfahren, das nur das Elementenrepertoire vorgibt (oder auch dieses z. T. dem Interpreten überläßt) und den weiteren Verlauf aus Zufallsmanipulationen bestimmt (CAGE). Es bedeutet zweifellos eine Erleichterung für die intellektuelle Anstrengung des Komponisten. „moderne“ Musik dadurch zu produzieren, indem man die Klangelemente nur so auszuwählen braucht, daß alle möglichen Kombinationen keine in der bereits komponierten Musik bekannten Konstellationen ergeben. Man nehme beispielsweise nur verschiedene „clusters“ oder Schläge auf den Klavierkorpus. Die Auswahl der Elemente ist natürlich relativ belanglos, aber wenn auch unwesentlich ist, was mit ihnen kompositorisch geschieht, d. h. sind ihr Auftreten und ihre Kombinationen völlig zu-

fällig, so ist das Resultat „Gleichgültigkeit“, „engverwandt der Gleichgültigkeit automatischer Erzeugnisse in der früheren seriellen Musik“ (LIGETI).

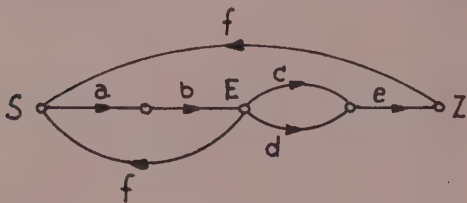
Die letzten Entwicklungsphasen der seriellen Musik bestimmen den Begriff des „Seriellen“ nicht eigentlich mehr als „Reihenwebmaschine“, sondern lediglich als „Quantifizierung der Parameter“, als „Stufenfolge von Werten innerhalb einer Erlebniskategorie“ (KOENIG). Die eigentlichen Kompositionsverfahren werden durch Begriffe gekennzeichnet wie „Gruppenkomposition“ oder „statistische Formkriterien“ (STOCKHAUSEN). Sie berücksichtigen mehr und mehr die kommunikative Funktion der Musik, bei der es ohne Redundanz und damit „Verständlichkeit“ nicht abgeht. Die auch noch heute gelegentlich geforderte Vermeidung von Wiederholungen und Entsprechungen um jeden Preis scheint von der Erkenntnis abgelöst zu werden, daß „Zeiterfahrung ohne Erinnerung und Erwartung überhaupt nicht zustande kommt“ (KOENIG).

Es seien im folgenden aus informationstheoretischer Sicht einige Bedingungen genannt, die für uns ein kompositorisches Verfahren erfüllen müßte, das der kommunikativen Funktion der Musik Rechnung trägt und nicht aus irrelevanten Zahlenspielen oder „privaten Systemen“ (EIMERT) besteht. „Die Ordnung wird nicht um ihrer selbst willen gesucht“, sondern um „eine Kommunikation zwischen den Menschen . . . zu stiften“ (POUSSEUR). Voraussetzung ist zunächst die Schaffung eines diakritischen Systems wohlunterscheidbarer Zeichen. Weiterhin muß die Anordnung der Elemente in der Zeit dem Begriff der *Struktur* genügen, den wir mit MEYER-EPPLER allgemein als hinreichende Einschränkung aller möglichen Elementkombinationen definieren. Eine *Struktur* resultiert also nur aus Kombinationsbeschränkungen. Diese sind nicht nur so zu verstehen, daß zum Beispiel auf ein Element „a“ stets nur „b“ folgen dürfe (das wäre eine Möglichkeit, nämlich für Übergangswahrscheinlichkeit = 1), sondern vielleicht auch „c“ oder „d“ (mit eventuell verschieden großer Wahrscheinlichkeit). Eine solche von vorhergehenden Zeichen abhängige Zeichenfolge bezeichnet man informationstheoretisch als *Markoffverkettung*. Diese braucht sich nicht nur auf die Betrachtung von Übergängen zwischen zwei Elementen zu beschränken, sondern kann mit einem höheren Grad der Strukturierung auf 3, 4 bis n Elemente ausgedehnt werden. Weiterhin könnte man sich den Fall denken, daß im Verlauf einer längeren Elementfolge (eines „Werkes“) die Verkettungsordnung nicht konstant beibehalten wird, sondern fluktuiert zwischen einer mehr oder weniger bestimmten Strukturierung.

Die bisherigen Betrachtungen betreffen sozusagen die Mikrostruktur. Mit Markoffprozessen läßt sich nur der Ablauf bestimmen, jedoch nicht Beginn,

Länge und Ende einer Sequenz von Elementen. Solche übergeordneten Strukturverhältnisse lassen sich mit dem Begriff der „Konstruktion“ fassen, der im einfachsten Fall „Wort“bildungen meint. Unter „Worten“ sind Zeichenaggregate zu verstehen, die durch die Anzahl der in ihnen enthaltenen Elemente (Wortlänge) sowie durch Beginn und Ende anzeigende *Trennsymbole* definiert sind. Darüber hinaus können Bestimmungen vorliegen, derart, daß sich von Positionen im Wort abhängige, beispielsweise komplementäre Distributionen der Elemente ergeben. Eine Klasse A von Elementen erscheine zum Beispiel nur in initialer Position, eine Klasse B in medialer Position und eine weitere Klasse C in finaler Position. Derart definierte Wortbildungen bezeichnen wir als *Strukturtypen*. „Es scheint möglich, die Einzeltöne einer Textur so zu ordnen, daß sie nicht nur das Generationsprinzip für größere Zusammenhänge abgeben könne, sondern in sich bereits Vokabelhaftes, von abgeleiteten oder entgegengesetzten Texturen Unterscheidbares haben.“ (KOENIG).

Eine weitere Bestimmung übergeordneter struktureller Zusammenhänge wäre durch Anwendung „syntaktischer Konstruktionen“ zu gewinnen. Diese lassen sich — wie auch Markoffverkettungen und Wortkonstruktionen — anschaulich mit Hilfe sogenannter *Graphen* darstellen. Gegeben seien beispielsweise sechs Klassen von Strukturtypen *a, b, c, d, e, f*, deren Kombinationsmöglichkeiten durch den folgenden Graphen bestimmt sein sollen:



Dabei bedeutet S den Startpunkt, Z den Zielpunkt der Konstruktion und E einen Entscheidungspunkt.

Wie ersichtlich, hat die rückführende Funktion von *f* periodische Bildungen zur Folge. So entstünde beispielsweise folgende Sequenz von Strukturtypen: *a, b, c, e, f, a, b, f, a, b, d, e*. Ein solcher Graph ist in äquivalenter Form auch als sogenannte *Strukturformel* darzustellen. Ausgehend von diesem einfachen Beispiel könnte man sich weitere übergeordnete Konstruktionen vorstellen, deren Elemente wiederum Konstruktionen von Strukturtypen sind.

Wichtig für unsere abschließenden Überlegungen ist, daß beim Durchlaufen solcher Graphen an den Entscheidungspunkten verschiedene Fortsetzungen möglich sind. Macht man die Voraussetzung, daß alle Möglichkeiten akzeptiert werden sollen, so ergeben sich verschiedene, einer Strukturformel zugehörnde Versionen, verschiedene „Werke“, die jedoch nicht unter dem Begriff der „vieldeutigen Form“ zusammengefaßt werden können, denn jede Version wäre eindeutig im Sinne der vorgegebenen Struktur. Sollen jedoch nicht alle Versionen für den Komponisten akzeptabel sein, so muß er eine Auswahl treffen. Für beide der genannten Fälle zeichnet sich die Möglichkeit ab, die vom Komponisten vorgegebene und explizit formulierte strukturelle Bestimmung in ein *Programm* für eine Rechenmaschine zu fassen, die in kurzer Zeit die möglichen Versionen herstellt. Die Aufgabe des Komponisten bestünde also darin, seine „Formvorstellung“, seine „Werkidee“ zu programmieren und eventuell unter den verschiedenen Versionen auszuwählen. Wir halten es für notwendig, daß der Komponist heute in der Lage sein muß, bewußt und explizit zu formulieren, was er tut. Von hier aus zur Formulierung eines Programms mit der Anweisung, was die Rechenmaschine für ihn tun soll, ist dann nur ein Schritt. Das *Programm* wäre die eigentliche Komposition und charakteristisch für die „Werkidee“ des Komponisten, die Rechenmaschine lediglich ein Werkzeug, das ihm heute zur Verfügung steht.

Meine Oper »Alkmene«

Giselher Klebe

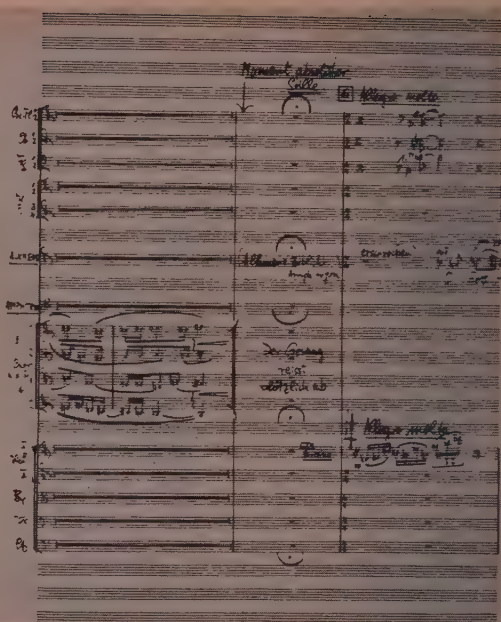
Das Libretto zu „Alkmene“ beruht auf einer Bearbeitung des „Amphitryon“ von Heinrich von Kleist. Die Titelländerung in „Alkmene“ soll anzeigen, daß bei der Stoffbehandlung eine Akzentverschiebung stattgefunden hat. Die ganze Handlung wird von der zentralen Empfindungswelt der Alkmene aus gesehen und auf sie bezogen. Goethes Kritik an Kleists „Amphitryon“, die von der „Verwirrung der Gefühle“ spricht, war mir positiver Leitgedanke. Die Verwirrung der Gefühle soll zum Kriterium des Gefühls an sich werden, um dessen Unbestech-

lichkeit klar hervortreten zu lassen. So wird Alkmene zur absoluten Zentralgestalt. Ihre Seele und ihre Reaktionen werden nach der Kapitulation des Intellekts zu untrüglichen Gradmessern der auf sie einströmenden Realitäten. Durch dieses Gefühlskriterium werden aber auch diese Realitäten zu Relationen, ihre absolute Erscheinungsform wird in Frage gestellt. Alkmens letztes „Ach“ umschließt einen Kreis gedachter und gefühlter, wirklicher und transparenter Erscheinungen, die alle nur durch die Gefühlswelt beweisbar wären.

Giselher Klebe
Alkmene
1. Akt

Amphitryon hingegen wird leidenschaftlich-emotional das Zerrissensein eines noch nicht zentralen Gefühls zum Ausdruck bringen. Sein Handeln erreicht nur langsam die Gefühlsintegrität Alkmene's. Dieser Prozeß der Gefühlsläuterung vom laut lärmenden, beleidigten und fragwürdigen Ehrgefühl über echt und tief empfundene Kränkung bis zur einfach geklärten Liebesempfindung geht wechselvoll, aber in eindeutiger Zielrichtung

Sind Amphitryon und Jupiter in Alkmene eine Person, geben sie gleichsam sich gegenseitig als Perspektive einer Person, so umkreist die Gefühlswelt der Cleanthis, des Merkur und des Sosias das gleiche Gefühlszentrum, doch mit umgekehrten Vorzeichen und dem Aspekt der sachlichen Ironie. Ist die Personengleichheit Amphitryon-Jupiter für Alkmene ein tragisches Motiv durch die Hinwendung zu ihr, so ist die Gleichheit Merkur-Sosias durch ihre Nicht-Hinwendung zu Cleanthis für diese ein ähnlich tragisches Motiv, das natürlich durch diese Umkehrung zu komischen Situationen führt, die im Falle Alkmene vermieden sind. Doch auch die Situation der Cleanthis wird vom Gefühl, besonders vom verletzten Gefühl aus gesehen, so daß die abschätzigen Charaktereigenschaften, mit denen man die Charis bei Kleist zu sehen bemüht ist, in diesem Zusammenhang getilgt sind.



Giselher Klebe
Alkmene
2. Akt

Die so vorhandenen Handlungsdreiecke Alkmene – Jupiter – Amphitryon und Cleanthis – Merkur – Sosias treten untereinander in fortwährend wechselnde Beziehung, ohne ihr eigenes Verhältnis zu ändern. Dieses gleichgewichtige Beziehungsverhältnis führte mich zu einer Symmetrieanlage, die als seriell entwickeltes Entsprechungsnetz alle dramaturgischen und musikalischen Elemente der Oper durchdringt.

Um die Gestalt des Jupiter und seine mediterrane Göttlichkeit von jeder Galanterie freizuhalten und um dem Zuhörer und Zuschauer nicht den mindesten Zweifel über seine wahre Person zu lassen, habe ich der bei Kleist mit Sosias beginnenden Handlung eine Szene vorangestellt, die Jupiter in seiner wahren Gestalt zeigt, und während der er vom Gefolge der Aphrodite in die Gestalt des Amphitryon verwandelt wird. Diese Szene ist die Analogie zur Rückverwandlung Jupiters in seine wahre Gestalt am Ende der Oper. Am Beginn der Handlung steht das Erscheinen des Sonnenwagens, der seine Tagesfahrt beendet hat; während der Verwandlung Jupiters in Amphitryon setzt die Dämmerung ein, die mit dem Wechsel zur Sosias-Szene zur völligen Nacht wird. Analog zum Beginn endet die Oper mit der gleichen Sonnenwagenerscheinung und dem Einsetzen der Dämmerung: Vierundzwanzig Stunden sind vergangen, und in Alkmens „Ach“ liegt ebensoviel neues Wissen wie unbewußtes Begreifen bis zur überrealen Möglichkeit des Gar-nicht-Gewesenen.

Die musikalische Gestaltung geht von der Gesangsoper aus. Ausdruck, Emotion und Passion vollziehen sich vornehmlich im Gesang. Das Orchester erhält die Funktion der Begleitung und der klanglichen Perspektive, ohne in den Bereich des sinfonischen Dramas zu kommen. Die Charakterisierung der einzelnen Personengruppen geschieht durch Leitintervalle bei den Göttern – Jupiter: große Sept und kleine None, Merkur: Wechsel von kleiner und großer Terz, olympische Götter: einheitliche Akkord-Konstellationen. Alkmene, Amphitryon, Cleanthis und Sosias haben keine Leitintervalle; neben dem reinen Gesang umfassen aber ihre Partien kleinere und größere gesprochene Teile. Die Bewohner des Olymps werden durch Chor und Ballett repräsentiert; Feldherren, Oberste und Thebaner durch kleinere Solopartien, kleinen und großen Chor dargestellt.

Der Formablauf wird durch Nummern gegliedert; alle musikalischen Bezogenheiten durch serielle Verhältnisse, welche die gleichen der dramaturgischen Gestaltung sind, gebildet. Eine Hauptreihe und zwei Nebenreihen – jede aus den zwölf Halbtonen gebildet – werden durch Permutationen aufeinander bezogen, die von einem Streuungsbereich symmetrischer Verhältnisse abgeleitet sind. Ausgehend von der Klarheit der Situation in der Absicht Jupiters bis zu den Grenzpunkten des Nicht-mehr-zu-Verstehenden, dem sich Alkmene, Amphitryon, Cleanthis und Sosias gegenübersehen, erfahren die symmetrischen Verhältnisse Eintrü-

bungen, die aber die Grundbezogenheit nicht verlassen. Verhalten sich in allen klaren Situationen die rhythmisch-metrischen Kombinationen relativ einfach, so verdichten sie sich im gleichen Verhältnis zur Undeutbarkeit bestimmter dramatischer Momente, um in den Höhepunkten in einen aleatorischen Komplex umzuschlagen. Diese Teile der Partitur sind in den rhythmischen Werten genau und im Tempo-metrischen Bereich innerhalb bestimmter Grenzwerte völlig frei gehalten. Die

Übergänge zu diesen Teilen werden zudem durch die Klangperspektive verschiedener Instrumentalkopplungen, die hinter der Szene mit dem Orchester korrespondieren, verdeutlicht.

Die Arbeit an dieser, als Auftragswerk der Westberliner Oper für die Eröffnung des neuen Hauses geschriebenen Oper begann im Oktober 1959. Die Partitur wurde am 4. März 1961 abgeschlossen. Die Anregung zu dieser Stoffwahl danke ich dem ehemaligen Intendanten, Professor Carl Ebert.

Das neue Buch

Eine von Strawinsky autorisierte Biographie

Für das dritte Programm des italienischen Rundfunks stellte Roman Vlad vor sechs Jahren neunzehn Sendungen zusammen, in denen das gesamte Werk Strawinskys aufgeführt und kommentiert wurde. Der Kommentar erschien bald darauf in Buchform, angereichert und vervollständigt durch detaillierte Hinweise, Analysen und kritische Stellungnahme zu den Meinungen anderer Autoren. Der Londoner Verlag Oxford University Press hat nun das italienische Original in einer englischen Übersetzung herausgebracht. So kann die Arbeit von Roman Vlad auf eine stärkere Resonanz rechnen. Wie notwendig und wichtig dies ist, wird schon dadurch unterstrichen, daß — laut Klappentext — Strawinsky selbst diese Studie als die bisher beste über seine Musik bezeichnet hat.

Wie fast alle Autoren, die sich mit Strawinsky auseinandergesetzt haben, bemüht sich auch Vlad darum, die komplexe Persönlichkeit des großen Komponisten auf einen Hauptnenner zu bringen oder wenigstens wesentliche Züge zu einer bestimmenden Einheit zusammenzuflechten. Strawinskys wandlungsreiches Werk setzt allerdings einem solchen Unternehmen Hindernisse entgegen, die nur in minuziös forschender Arbeit am Detail zu überwinden sind. Mit Recht betont Vlad, daß sich in Strawinskys Schaffen ein geheimer Reifungsprozeß vollzieht. Was als urplötzlich auftretende Veränderung sichtbar wird und die Welt immer wieder vor schwer lösbare Rätsel gestellt hat, ist in Wirklichkeit nur das Endergebnis eines solchen unschweligen Geschehens. Es handelt sich also nicht um mehrfachen abrupten Stilwechsel, sondern um kontinuierliche, wenn auch höchst komplizierte und schwer erkennbare Entwicklungen.

Welche Grundkräfte sind nun das Antriebsmoment dieser Entwicklung? Im Gegensatz zu jenen Beurteilern, die — wie W. H. Auden — in Strawinsky nur den reinen „Apolliniker“ sehen wollen, hebt Vlad hervor, daß in allen Werken Strawinskys sowohl „Apollinisches“ als auch „Dionysisches“ wirksam sei. Der Autor kann sich hier auf eine entsprechende Äußerung Strawinskys berufen. Unberührt davon bleibt allerdings Strawinskys primäre Tendenz zum

Klassisch=Apollinischen, zum Prinzip der „dynamischen Ruhe“.

Problematisch erscheint in dieser Hinsicht das Frühwerk. Vlad verweist in einem umfangreichen Kapitel auf die kurz vor dem „Sacre“ entstandene Kantate „Le Roi des Étoiles“, die wegen ihrer exorbitanten Schwierigkeiten nur vereinzelt aufgeführt werden konnte und nicht genügend Beachtung fand. In den Sphärenklängen dieser Kantate herrscht nach Ansicht des Autors zum erstenmal das Prinzip der „dynamischen Ruhe“ vor, und er sieht in diesem Werk den Ausgangspunkt für Strawinskys spätere Entwicklung zum Neoklassizismus. Als weiteres Charakteristikum Strawinskys offenbare sich in „Le Roi des Étoiles“ auch zum ersten Male deutlich der religiöse Untergrund seiner Musik. Zum Thema Religiosität bemerkt Vlad an anderer Stelle, daß die sakralen Werke überhaupt den Schlüssel bilden zum Verständnis Strawinskys und der Logik seiner Gesamtentwicklung. Er beruft sich dabei auf jene Erklärungen in der „Musikalischen Poetik“, die der Musik die Aufgabe zuweisen, das Vielfältige zur Einheit in der ontologischen Realität zu binden, worauf in letzter Konsequenz die Fähigkeit des musikalischen Kunstwerks beruht, eine Kommunikation mit unserem Nächsten und — mit dem höchsten Wesen herbeizuführen.

Aus der Fülle der Probleme, die Vlad in seinem Buche behandelt, sei noch hervorgehoben, wie er Strawinskys Adaptation der Zwölftontechnik in logischen Zusammenhang mit seiner Gesamtentwicklung zu bringen sucht. Er geht dabei von dem Gedanken aus, daß Strawinsky in „The Rake's Progress“ das neoklassizistische Prinzip bis zum äußersten vorgetrieben habe. Der bis dahin bestehende Antagonismus zwischen Dodekaphonie und Polydiatonik, der jahrzehntelang die moderne Musik kennzeichnete, ließ sich nun nicht mehr aufrechterhalten, der Weg zu einer gemeinsamen Sprache mußte gefunden werden. Vlad ist der Ansicht, Strawinsky habe in dieser Situation weder passiv noch unvorbereitet einen Wechsel des Standortes vorgenommen. Schon in früheren Werken ließen sich Techniken feststellen, die der seriellen Methode nahekommen. Vlad verweist

hier auf die „Drei Stücke für Streichquartett“ aus dem Jahre 1914, auf „Die fünf Finger“ (1921) und die Symphonien von 1940 und 1945. Ob diese Rückblende ausreicht, um den Stilwandel als präformiert zu begründen, erscheint etwas fraglich. Ohne Zögern wird man jedoch der abschließenden Ansicht Vlads zustimmen, daß sich auch in dieser letzten Assimilation der eingeborene Wille und die unvergleichliche Kraft Strawinskys dokumentieren, alle künstlerischen

Erscheinungen der westlichen Musik — mögen sie auch noch so disparat sein — zur Synthese zu bringen. Vlads Buch gehört zweifellos zu den wichtigsten Publikationen, die in letzter Zeit über Strawinskys Werk und Persönlichkeit erschienen sind. Es besticht vor allem durch die Überlegenheit, mit der die gründlichen Analysen sämtlicher Werke bis zu „Threni“ dialektisch ausgewertet werden. Eine deutsche Übersetzung wäre sehr zu wünschen. \ Helmut Lohmüller

Melos berichtet

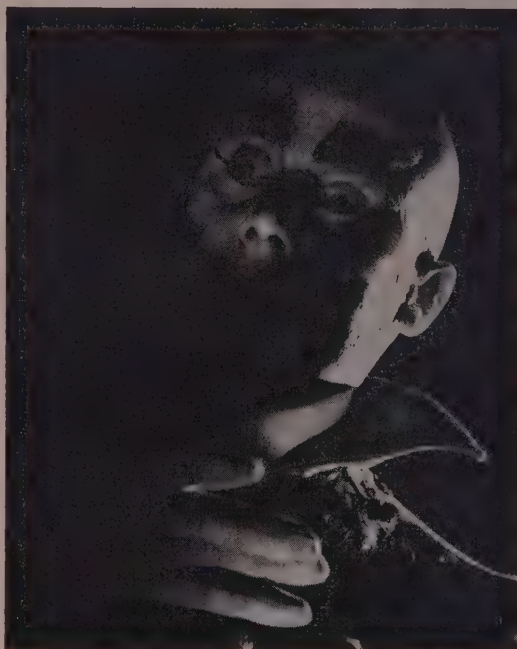
Burkhards »Schwarze Spinne« zum erstenmal in Deutschland

Die Kasseler Theater- und Musiksaison hatte ihren letzten künstlerischen und gesellschaftlichen Höhepunkt vor den Sommerferien in der Premiere von Willy Burkhardt's „Die schwarze Spinne“. Das Werk, das der Autor eine Oper, der Programmzettel eine musikalische Chronik nennt, fand als deutsche Erstaufführung und in der Bearbeitung durch den Chef-dramaturgen der Düsseldorfer Oper, Reinhold Schubert, weit über Kassel hinausgehendes Interesse. Nach der Uraufführung 1949 in Zürich und nach dem zweiten, noch vom Komponisten selbst bearbeiteten, gestrafften, jedoch auch mehr oder weniger erfolglosen Versuch von 1954 für Basel war das Werk nicht mehr gespielt worden.

Oper oder Oratorium, Mysterienspiel oder musikalische Chronik, wie es jetzt heißt, das ist mehr eine Frage nach der schematischen Klassifizierung, die man nicht zuletzt deshalb so sehr schätzt, weil man Maßstäbe sucht und leicht geneigt ist, dort abzulehnen, wo das Objekt nicht mehr in eine Schablone paßt, anstatt sachlich und nüchtern festzustellen, ob das Werk, das „Stück“ musikalische und dichterische Substanz hat, ob es, gleichgültig mit welchen Mitteln, überhaupt spielbar ist. Natürlich entläßt die Bühne kein Werk aus ihrer Gesetzmäßigkeit, und an mangelnder dramaturgischer Ausformung hat die „Spinne“ bislang gelitten. Eine dritte Fassung mußte also in erster Linie das dramaturgische Konzept korrigieren.

Burkhards 1946 bis 1948 entstandene „Schwarze Spinne“ erwies sich in Kassel als ein musikalisch glücklicher Wurf, substanzreich, ehrlich und aufrichtig, dem Thema in imponierender Weise angemessen. Dieses Thema nun — auf die kürzeste Formel gebracht: ein Pestspiel — zwingt dem Stück auch seine stilistische Form auf. Der Novelle von Jeremias Gotthelf folgend, wurde es von den schweizerischen Dichtern Robert Faesi und Georgette Boner dramatisiert, ursprünglich aufgeteilt in eine Rahmenhandlung und ein Innenspiel; der Kern jedoch wurde unverändert in die Kasseler Fassung übernommen, von einigen, allerdings sehr wichtigen, die musikalische und dichterische Substanz respektierenden dramaturgischen Eingriffen und Umstellungen abgesehen.

So dominierten ursprünglich — die von Schauspielern besetzte Rahmenhandlung wurde schon 1954 elimi-



Willy Burkhardt: „Die schwarze Spinne“
Werner Franz als Teufel

niert — im Kernspiel die Pantomime und das Ballett. Der Chor und einige Solisten saßen damals im Orchester, auf der Bühne agierten einige Sprecher, ein Bewegungschor und Tanzsolisten, die das gesprochene bzw. gesungene Wort pantomimisch oder tänzerisch ausdeuteten. Die Lindauerin war szenisch eine Tanzrolle mit gedoubelter Stimme, der Teufel eine reine Tanzpartie; Schubert fordert für seine Einrichtung gerade für diese beiden Partien überaus bewegliche Darsteller, die gleichermaßen gut sprechen und singen können. Um Burkhardt's Musik für die Tanzszenen (Verführung der Lindauerin und Totentanz) in ungebrochener Weise wirken zu lassen, läßt er beide

Partien von Tänzern doubeln. Den Komtúr macht er zu einer Sprechrolle (früher Tanzrolle), dem Teufel gibt er Sprache und Gesang, z. T. ausgeliehen aus dem Text des Erzählers und der Gesangspartie eines Bauern. Eine Taufszenen löst er aus der ja nicht mehr vorhandenen Rahmenhandlung heraus und verlegt sie zugleich symbolhaft für die Überwindung des Bösen an den Beginn des zweiten Teils.

Ein „Erzähler“, der von der schwarzen Pest des Jahres 1434 berichtet, wie eine junge Frau die giftige schwarze Spinne in einen Hauspfosten einschloß und durch ihr Todesopfer Kind und Menschen rettete, treibt die Handlung von Station zu Station. Die Bauern von Sumiswald führen in regelmäßigen Zeitabständen dieses mysteriösen Pestspiel auf, so wie es die Überlieferung lebendig gehalten hat: als das Land unter der Fronherrschaft eines Komturs litt, verschrieben sich die Menschen dem Teufel, verführt durch die Lindauerin, die sich mit dem „grünen Jäger“ einließ, der als Lohn für seine Hilfe ein ungetauftes Kind forderte und, als er es dank bäuerlicher Listen nicht bekam, die Pest (eben die schwarze Spinne) über die Menschen austreute. Lob- und Dankgesang beschließen das Spiel. Wie zu Beginn kommen alle Mitwirkenden, Volk und Solisten, in neutralen Gewändern auf die Bühne.

Schuberts ausgeprägter Theatersinn nutzte alle Möglichkeiten, seine Fähigkeit, die Szene zu gliedern, die großen Chöre überaus lebendig zu gestalten und sie auch als Masse zu einem in sich geschlossenen Akteur zu machen, war imponierend, ebenso wie die szenische Führung der Solisten, der Tänzer und die Lichtregie. Von den beiden Teilen erscheint der erste szenisch der weitaus stärkere, überaus wirksam ist darin jetzt die Allgegenwart des Bösen, von Schubert mit allen legitimen Theatereffekten (Licht, Dekoration,

Masken, Lautsprecherstimmen) eingerichtet; der Charakter des zweiten Teils ist, auch durch die nach hier verlegte Taufszenen betont, innerlicher, er zeigt zwar weitere Kämpfe der Bauern gegen das Unheil, aber dieser Teil wird stärker zum Mysterienspiel (im Totentanz, in Fernchören, Visionen), zum Symbol der inneren Wandlung zum Guten, des göttlichen Sieges über den Teufel. In diesem Teil finden sich auch die musikalisch großartigsten Partien, etwa im Gebet des Priesters, den Gesangsszenen der Lindauerin, dem erregenden Totentanz, der großen musikalischen Form der Passacaglia.

Ekkehard Gröbler schuf dem Gastregisseur Schubert die Szenerie: eine schwarz umkleidete Simultanbühne, auf der wenige Requisiten die insgesamt 14 Stationen andeuten und Licht, Soffitten und Projektionen eine unheimlich-kribbelige Atmosphäre geben; sorgsam abgestuft in symbolisierenden Farben sind die Kostüme. In Margarete Ast und Werner Franz hatte der Regisseur eine sehr glückliche Besetzung für die Lindauerin und den Teufel gefunden. Beide sprechen vorzüglich, beide sind überaus beweglich, schnell, vital, ihr Spiel grenzt oft schon an den Tanz, und beide verfügen über schöne, kraftvoll charakterisierende Stimmen. Sie werden von einem Tanzpaar gedoubelt: Hertha Gedicke und Robert Mayer. Der Erzähler — Ernst von Klippstein spricht ihn würdevoll, objektivierend und ohne falsches Pathos — führt die übrigen Spieler ein. Der einzige Gast war Derrik Olsen als Priester, spürbar schon von den Schweizer Aufführungen her mit dieser Aufgabe vertraut. Zusammen mit der sorgfältigen Einstudierung durch Paul Schmitz, muß die Vorbereitung der Chöre durch Rudolf Ducke hervorgehoben werden.

Bernd Müllmann

Béjart triumphiert in der Münchner Ballettwoche

Als vor zwei Jahren die Bayerische Staatsoper zum erstenmal eine Münchener Festwoche des Balletts begründete und mit großem Erfolg durchführte, gab es kaum einen Zweifel, daß sich diese Einrichtung allmählich zu einer Tradition entwickeln würde. Den Ballettomanen kann es nur recht sein: denn die Konfrontation der tänzerischen und choreographischen Leistungen der Bayerischen Staatsoper mit einer Elite internationaler Solisten und Ballettschöpfer bietet aufschlußreiche und nützliche Vergleichsmöglichkeiten.

Ballettkunst in Vollendung — wenn auch mit gewissen Einschränkungen — demonstrierte Maurice Béjart mit seinem, dem Brüsseler Théâtre de la Monnaie angeschlossenen „Ballet du XXI^{ème} Siècle“. Modernes Lebensgefühl diktiert hier jede tänzerische Figur, spiegelt sich im konzentrierten Gestus und bewirkt eine Stilisierung von packender Unmittelbarkeit. Denn aus der Sicht Béjarts erscheint das Einsamkeitsgefühl des jungen Menschen von heute als eine bewußte Erkenntnis, als ein unabänderliches Fatum, das zwar die Seh-

sucht nach dem Partner nicht aufhebt, aber doch in jedem Augenblick die Unmöglichkeit einer Vereinigung in sich schließt. Passive Resignation bestimmt die Bewegungen der Tänzer — sie nähern sich einander ohne Hoffnung, um sich im Scheitelpunkt der Begegnung still wieder voneinander abzuwenden.

Diesen Sinn hat Béjart auch seiner tänzerischen Ausdeutung der Orchesterstücke Opus 6 und Opus 10 von Anton Webern unterlegt, die damit wohl zum erstenmal ins Choreographische übersetzt worden sind. Wenn sich auch Weberns Musik in ihrer kristallinischen Abgeklärtheit einer figürlichen Transposition entzieht, so läßt sich doch sagen, daß Maurice Béjart ihr so nahe wie überhaupt nur möglich gekommen ist: trotz gewisser stereotyper Formulierungen im einzelnen, die sich ja immer dann einzustellen pflegen, wenn der Hauptakzent auf eine symbolhafte Deutung gesetzt wird.

Béjarts melancholische Grundstimmung schließt das Vergnügliche aber keineswegs aus. Voll anmutiger

Gags rollte das einleitende Divertimento ab, sich überkugelnd in einer Folge scharf belichteter Szenen aus einer improvisierten Party moderner Twens. Mit bewunderungswürdiger Präzision und Leichtigkeit vollführte das Ensemble seine tänzerischen und akrobatischen Exerzitien zu einem sich in Brocken auflösenden musikalischen Konglomerat aus Schlagzeugeffekten, Pfeifen, Plattenspieler und Klavier. Tania Bari, Dolores Laga, Paolo Bortoluzzi, Garimal Casado waren die großartigen Solisten (um nur einige zu nennen) — überragend der faszinierende Patrick Belda in seinem exzentrischen „Rencontre“ mit einem, knisternden Funken der Bedrohung und Verlockung zugleich aussprühenden Kontrabaß, der wie ein Monument einsam und gewaltig von einem Podest auftragte.

Weniger präzise — und überraschend vom Stil Béjarts abweichend — präsentierte sich Strawinskys „Pulcinella“ in einer etwas konventionell befangenen Cho-

réographie, die zwar das Spielerische leicht und behende zum Ausdruck brachte, aber doch die nervige Spannung der komödiantischen Pointierungen vermissen ließ.

Den triumphalen Abschluß brachte Ravels „Bolero“ — glänzend getanzt von Duska Sifnios und einem Massenaufgebot junger Männer — eine packende Beschreibung dumpf lastender und untergründig schwelender Erotik im Zeichen menschlicher Kontaktlosigkeit und bedrückender Einsamkeit.

Das Orchester Kurt Graunke — sonst an weniger komplizierte Aufgaben gewöhnt — hielt sich tapfer unter der Leitung des Gastdirigenten André Vandernoot. Seltsam und unbegreiflich, daß die Staatsoper offenbar nicht in der Lage zu sein scheint, bei einer von ihr veranstalteten Festwoche den Gästen ihr eigenes Orchester zur Verfügung zu stellen.

Helmut Lohmüller

Karlheinz Stockhausen in Oldenburg

Es mag zunächst verwunderlich erscheinen, daß in einer mittleren, relativ abgelegenen Provinzstadt wie Oldenburg ein Kompositionsabend von Karlheinz Stockhausen stattfand. Aber Oldenburg mit seinen etwa 130 000 Einwohnern ist Neuer Musik und Kunst nicht abgeneigt. Weder im Schauspiel noch in der Oper, wo man „The Rake's Progress“ von Strawinsky, Dalmaticolas „Nachtflug“ kombiniert mit Nonos „Rotem Mantel“, Weills „Mahagonny“ u. a. hören konnte. Neben den Sinfoniekonzerten richtete Generalmusikdirektor Hans Georg Ratjen 1955 Musica-viva-Konzerte ein, die auch unter dem jetzigen musikalischen Oberleiter Karl Randolph und dem Ersten Kapellmeister Heinz Rockstroh weitergeführt werden, in der kommenden Spielzeit in Verbindung mit Radio Bremen.

Aber die organisatorischen und finanziellen Schwierigkeiten für den Stockhausen-Abend schienen zunächst unüberwindlich. Obwohl sofortige Bereitschaft vom Staatstheater und dem sehr lebendigen Kunstverein vorhanden war, scheiterte der Plan auf dieser Seite an den finanziellen und räumlichen Voraussetzungen. Um so erfreulicher und erstaunlicher war eine private Initiative, die großzügige Spenden der Stadt ermöglichte, so daß dieses ungewöhnliche Konzert durchgeführt werden konnte. Die neugebaute Graf-Anton-Günterschule stellte bereitwilligst ihre geräumige Aula zur Verfügung, und der dortige Musiklehrer wußte allein etwa 200 Schüler für diese Veranstaltung zu interessieren. Er wie auch andere Musiklehrer der Oberschulen führten ihre Schüler während des Unterrichts in Stockhausens Musik ein.

Die Aula war am Abend mit etwa 600 Personen überfüllt, die Atmosphäre war gespannt und interessiert. Stockhausen gab am Anfang eine allgemeine Einführung und sprach noch vor jedem seiner Stücke. Selten hat man ihn so dem Publikum zugewandt und gelöst erlebt. Es war ein sofortiger Kontakt zu spüren. In den großen Stillen des „Refrains“ war kein Laut zu

hören, eine makellose Wiedergabe durch David Tudor (Klavier), Christoph Caskel (Schlagzeug) und den Komponisten an der Celesta. Das 6. Klavierstück ging mit gespannter Ruhe vor sich, von David Tudor unvergleichlich vorgetragen. Begeistert wurde das Schlagzeugparadestück „Zyklus“ aufgenommen, von Christoph Caskel bravourös gespielt. Die ungewöhnlichen Klänge der „Kontakte“ lösten zwar einige Unruhe aus, aber der Applaus steigerte sich an einigen am Rande erscheinenden Buhrufen, so daß Oldenburg endlich einmal eine lebendige und natürliche Reaktion in einem Konzert erlebte.

Die einzig existierende Zeitung Oldenburgs widmete überraschenderweise dem Bericht dieses Konzerts dreiviertel einer Seite — soviel Platz wird nicht einmal den traditionellen Sinfoniekonzerten zugestanden. Die dieser Musik gegenüber sich ablehnend verhaltene Kritik versuchte sympathisch objektiv zu berichten. Die hinzugefügte persönliche Meinung beruhte auf Maßstäben und Hörvorgängen der Musik des 19. Jahrhunderts, eine Meinung, die nicht den Sprung vollziehen kann, sich einer Musik zu überlassen, die nicht mehr nach absoluten Gesetzen und geschlossenen Proportionen zu messen ist, sondern in der jedes Werk für sich sein Gesetz bildet und in sich selbst sein eigenes Maß birgt, ein Maß, das an seiner eigenen Wahrheit und somit Schönheit gemessen wird.

1929 führte Johannes Schüler in Oldenburg zum erstenmal Alban Bergs „Wozzeck“ auf. Damit wurde gezeigt, daß die Schwierigkeit, Neue Musik in einer Provinzstadt zu spielen, nicht unüberwindlich ist. Bergs „Wozzeck“ wurde damit der wesentliche Start zu seinem weiteren Erfolgsweg gegeben. Sollte dieser Kompositionsabend von Karlheinz Stockhausen in der Provinzstadt Oldenburg nicht auch die Möglichkeit zeigen, daß die Aufnahmebereitschaft für die Neue Musik keineswegs auf einzelne Nachtprogramme der Rundfunkstationen oder einiger Festspielwochen zu beschränken sei?

G. M.-D.

Düsseldorf hört moderne Kammermusik

Seit einigen Jahren versucht das Düsseldorfer Studio Heinersdorff zielstrebig, jedoch mit wechselvoller Geschicklichkeit, die Neue Musik zu fördern. Über sein „Programm“ war sich der Veranstalter lange nicht im klaren. Er führte so ziemlich alles auf, was ihm angeboten wurde, auch viele einheimische Autoren, die sich, außer dem radikaler gesonnenen Jürg Baur, als mehr oder minder hilflose Epigonen entpuppten. Wenn die Mittel beschränkt sind, sollte man streng auswählen und nur das einer Förderung für wert erachten, was wirklich modern, vor allem neu ist.

Nach dem letzten Konzert kann man hoffen. Das Programm war gut gemischt aus epigonaler Nachwuchsliteratur, bewährten Repertoire-Stücken und zwei Kompositionen von Außenseitern, die sie allerdings nur in Düsseldorf sind: Dallapiccola und Boulez. Diese beiden hatte Tiny Wirtz gewählt, die Kölner Pianistin, die ganz im stillen wirkt, sich offenbar ein Repertoire mit neuester Musik erarbeitet hat und es meisterlich vorzutragen versteht. Die erste Boulez-Sonate spielt sie fraulich, wenn auch mit energischem Griff. Die Gegensätzlichkeit zarter Lyrismen und polternder Eckigkeit zwingt sie in ein dynamisches Gefälle, das selbst beim wogenden Auf und Ab der Extreme ausgeglichen und organisch wirkt. Die „Quaterni musicali di Annalibera“ von Dallapiccola breitet sie aus wie einen kostbaren, mit leuchtenden Bildern durchwirkten Teppich. Die zehn kurzen Sätze sind moderne Klaviertäumereien in der Art lyrischer Stücke, wie sie dem Pianisten Dallapiccola in einer glühenden Mittagsstunde irgendwo am Tyrrenischen Meer eingefallen sein mögen. Nur zweimal erheben sich laute Partien, sonst ist es ein Gleiten von Farben und Klängen, die Tiny Wirtz mit äußerster dezentem Anschlag und tonlicher Leuchtkraft stimmungsvoll ausschöpfte.

Von den Repertoire-Stücken spielten Detlef Kraus und Karlheinz Schlüter Hindemiths Sonate für zwei Klaviere und Britten „Rondo alla Burlesca“ etwas plump und forciert im Ton. Das „Concertino für zwei Klaviere“ des Osnabrückers Karl Schäfer stellte sich als eine Komposition in stark durchbrochenem Stil vor, interessant mit den verfremdeten Klangreizen, nur etwas spannungslos gegen Ende. Die Flötensonate des 34jährigen Karl-Heinz Köper gab sich dagegen wie eine impressionistische Reminiszenz, wie eine Huldigung an Ravel, die Wolfgang Schwarzrock und Karl Bergemann (Klavier) geschmackvoll und präzise darboten.

Die Düsseldorfer „Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen“ fährt in ihrem Bestreben fort, geschlossene Werkgruppen bedeutender Komponisten

zyklisch aufzuführen. Das Végh-Quartett spielte hier an zwei Abenden die sechs Streichquartette von Béla Bartók mit unnachahmlicher Präzision und Wucht, so daß diese sechs Stationen auf dem Weg zu einer heute unbestrittenen Meisterschaft wie eine hochaktuelle Dokumentation wirkten. Bartóks innere Entwicklungskurve von gehärtetem Impressionismus über eine unbarmherzige, atonal geschärfte Ausdrucksgewalt zu dem milden, verklärten Spätstil im klassischen Formgewand dürfte an keinem seiner Werkkomplexe deutlicher werden als an den Quartetten. Obwohl man sie heute schon historisch sehen kann — enthalten sie doch die dunkle Prophetie von dem, was inzwischen hinter uns liegt —, sind sie dennoch für unsere Tage musikalisch wichtig und bedeutend. Die Fülle von Reizen und instrumentalen Effekten, wie sie gerade im vierten Quartett angehäuft sind, ist bis heute noch kaum überboten worden. Unter den Händen des Végh-Quartetts wird die Musik so plastisch, daß man sie förmlich greifen kann. An klassischer Literatur seit Jahrzehnten geschult, spielen die vier Ungarn auch diesen Zyklus ganz klassisch, mit instrumentaler Selbstverständlichkeit ebenso wie mit einer sublimen geistigen Versenkung in das musikalische Material. Aus bloßem Spiel wird absolutes Musikdenken von hoher Strenge und Konzessionslosigkeit. Der Erfolg für Werk und Wiedergabe war grandios.

Und noch einmal stand Bartók bei der „Arbeitsgemeinschaft“ auf einem Programm, das Christian Ferras und Pierre Barbizet boten. Die zweite Violinsonate erwies sich in dem nahtlosen Zusammenspiel des französischen Duos als ein erratischer Block, der — im Gegensatz zu den Quartetten — von Folklore überfließt. Aber nur ein Wissender vermag sie als solche zu erkennen, denn ihre Elemente sind umgeschmolzen und auf eine höhere geistige Stufe gehoben. Unverarbeitet ist dagegen alles in Georges Enescos dritter Sonate „im rumänischen Volkston“. Vieles von Enesco rangiert heute auf der Stufe des „Amerikaners in Paris“. Die von Ferras umwerfend virtuos gespielte Sonate ist gehobene Zigeunermusik; in der Geige gibt es Lerchengezwitscher, im Klavier gehackte Cymbalrhythmen. Drittes Werk des Abends war Debussys Violin-Sonate, Konzentrat eines Stils, der während eines ganzen Lebens erarbeitet wurde und hier so reif dasteht, daß er auch ohne Harfenglissandi den spezifischen Zungenschlag hören läßt. Ferras und Barbizet lieferten das Beispiel, wie gut man impressionistisches Glühen mit gebändigtem Formgefühl koppeln und daraus ein klassisches Werk erstehen lassen kann.

Hanspeter Krellmann

Zeitgenössische Musik

Unser Katalog (32 Seiten) bringt eine Auswahl von Werken für häusliches und solistisch-konzertantes Musizieren und ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag erhältlich.

SCHOTT

Orient und Okzident in Tokio

Dreihundert rosa glühende Laternen, wie Gurken an Drähte gehängt, säumten die Auffahrtrampe zum Uenopark. Ein Schriftband wies den Weg zur Tokio Metropolitan Festival Hall, die anlässlich des Ost-West-Musikfestes eröffnet wurde. Die Kirschblüte war im Welken, und zum Wochenende hatte es kalt geregnet. Aber jäh war ein warmer Wind aufgekommen, feuchtschwüle Luft hing über der Zehnmillionenstadt. Wir standen im Vestibül des Riesenbaus, dessen Sternendecke dicke Säulen tragen; eine Rampe führt zur Erfrischungsbar und den Nebenräumen, ein System von Treppen abwärts ins Parkett, aufwärts in die drei Ränge des modernsten Konzertsäls, den Japan zur Zeit aufzuweisen hat. Podium mit versenkbarem Orchester, moderne Beleuchtung und Bühnentechnik, eine Klimaanlage, die an Eiskühle des Guten oft zuviel leistet, zeugen von dem hohen Stand japanischer Baukunst und Technik. Der Architekt Kunio Maekawa hat optimale Sitz- und Guckplätze erzaubert; die Reihen laufen in kühnen Schrägen, und jeder der 2500 stoffbezogenen Klappsessel ist durch raffiniert angelegte Türen schnell zu erreichen. Das optische Bild ist kühn, neuartig und funktionell bunt. Die Farben helfen beim Auffinden der Plätze. Sie sind von dem Innenarchitekten Ryokichi Mukai entworfen, ebenso die mächtigen, wie einem Traum von Juan Miró entsteigenden Naturholzreliefs, die rechts und links die Wände schmücken und die Akustik fördern. Auch außen, durch Gartenflächen und Mauern zum Park und zum Uenobahnhof abgegrenzt, hält der Betonbau den gefährlichen Vergleich aus, den seine Lage ihm aufzwingt: hundert Meter entfernt steht das kleine Museum, das Le Corbusier für eine Sammlung französischer Malerei und Plastik gebaut hat.

Vorhang auf. Wir sehen das Royal Ballet mit Margot Fonteyn. Man tanzt „Giselle“; man wird „Les Sylphides“ geben, Strawinskys „Danses concertantes“, „Checkmate“ von Arthur Bliss. Ein Stück europäischer Hochkultur findet enthusiastischen Beifall der japanischen Ballettomanen, die kennerisch über die Choreographenkünste Frederick Ashtons, Michael Fokins, Kenneth MacMillans und Ninettes de Valois streiten. Aber nicht nur die Mehrheit des Publikums ist japanisch. Unter dem englischen Dirigenten Emanuel Young spielt die kaiserliche Philharmonie, eines der fünf Synchronorchester Tokios.

Am Vormittag hatte ein ganz anderer Klang unsere Sinne beunruhigt. Im kleinen Vortragssaal desselben Ueno-Baus fand die feierliche Eröffnung des acht-tägigen Kongresses statt, der zum erstenmal Fachleute der orientalischen und der okzidentalen Kunst zu methodischem Gespräch und Meinungsaustausch an einen Tisch brachte, und dem sich vierzehn Tage lang die Fortsetzung des gleichzeitig begonnenen Theater- und Musikfestes anschloß. Und eben diese

Eröffnung mit den Gruß- und Glückwunschscheiben des Initiators Nicolas Nabokov, des Außenministers Kosaka, des Kultusministers Araki und anderer Würdenträger — sie war umrahmt von dem eigenwilligsten Beitrag, den Japan zur Weltmusik geliefert hat: von drei Kängenstücken der kaiserlichen Hofmusik Gagaku. Auf dem diagonal in den Saalwinkel gebauten Podium saßen in farbenfrohen Brokaten die Spieler der seltsamen Instrumente, der drei Trommeln, der Ryuteki-Flöte, der Hichiriki-Schalmel, der Biwa-Lauten und Koto-Zithern und, mit ihren Akkorden alle überragend, der 17stimmigen Sho-Mundorgel. Man hörte unter anderem das berühmte „Etenraku“, die „himmlische Musik“. Und hinter dem magischen Bann, den die langsamen Rhythmen, die unscharfen Doppelkonturen, die aufrauschenden Akkorde ausüben, steht die ungeheure Distanz zwischen dieser und unserer Aesthetik. Wir wissen, daß die Gagaku-Spieler auch in unserer Musik, auf westlichen Instrumenten geschult und imstande sind, eine Beethoven-Symphonie zu spielen. Das Begreifen zweier Kulturtraditionen ist diesen Asiaten geläufig. Sind wir Abendländer ihnen darin gewachsen? Können wir die Kluft überbrücken, die unsere Musik von den vielen, auch untereinander sehr ungleichen asiatischen Tonkünsten trennt? Eben das ist die Frage, die durch dieses „East West Encounter“ gestellt wird und beantwortet werden soll.

Ost und West; man soll mit den Begriffen vorsichtig umgehen. Für die Amerikaner aus Kalifornien liegt Japan genau wie China, Formosa und die Philippinen gen Sonnenuntergang, und vom Uenopark gesehen ist Amerika der Osten. In der Tat ging es bei diesem Encounter, bei dieser Begegnung der Geister, um den Gegensatz von abendländischen Formen, wie sie die Welt um das Mittelmeer entwickelt hat, und von asiatischen der verschiedensten Kulturen. Amerika mit seiner Musik, so selbständig und vielfach dominierend es quantitativ wie qualitativ auch wirkt, ist in diesem Zusammenhang ein Mitglied der europäischen Familie, Teil dessen, was als „Western Civilisation“ angesprochen wird. Es gab, leider, noch andere Mißverständnisse. Kaum hatte das große Projekt dieses Tokioter Kongressfestes Form und Termine gefunden, begann in Japan ein Pressefeldzug gegen seine Urheber. Der Kongreß für die kulturelle Freiheit, sein Generalsekretär Nicolas Nabokov, das Komitee von Musikern und Wissenschaftlern (darunter Henri Barraud, Leonard Bernstein, Alain Daniélou, Lord Harewood, Mario Labroca, Rolf Liebermann, Claude Rostand, Heinrich Strobel und Virgil Thomson) wurden der Hetze zum kalten Kulturkrieg verdächtigt. Der Kritiker Yamané, der den Kampf leitete, hatte wohl die Begriffe Ost und West nicht ganz so verstanden, wie wir sie verstehen. Hinzu kam die



Metropolitan Festival Hall in Tokio
Außenfront mit Seitenflügel

alte Rivalität zwischen Tokio und Osaka, die in der Gleichzeitigkeit ihrer beiden internationalen Musikfeste im Frühjahr 1961 drastischen Ausdruck fand.

Der Beitrag des Westens war beträchtlich, obwohl von den kommunistischen Staaten nur Jugoslawien der Einladung gefolgt war. Aus den Vereinigten Staaten kam das New York Philharmonic Orchestra mit Leonard Bernstein und dessen jungen japanischen Assistenten Seji Ozawa, kamen das Juilliard-Quartett und das Modern Jazz Quartet, kam der Geiger Isaac Stern. Europa war mit einer kosmopolitischen Gruppe („Ensemble Européen de Musique de Chambre“) unter Leitung Bruno Madernas vertreten, mit dem Gruppo Polifonico Vocale des römischen Rundfunks, mit Sängern wie Helga Pilarczyk und Hermann Prey, dem Flötisten Severino Gazzelloni, dem Klavierduo Kontarsky, dem Schlagzeuger Christoph Caskel und dem anfangs genannten Londoner Ballett.

Dem stand auf asiatischer Seite als Hauptbeitrag das japanische Theater, No wie Kabuki, klassischer Tanz, Volks- und Hofmusik des Gastlandes, eine Theatergruppe nebst Musikern aus Südindien und eine aus Thailand gegenüber. Die indonesischen Kulturen, Pakistan und andere indische Landschaften waren durch Tonbänder ihrer Musik vertreten, China durch einen in Taiwan ansässigen Musikwissenschaftler.

Von den 150 Fachleuten (Komponisten, Musikwissenschaftlern, Kritikern usw.) aus 22 Ländern nahm etwa ein Drittel an den Referaten und Gesprächen teil, die fünf Vormittage und vier Nachmittage des Kongresses ausfüllten. Jede der drei bis vierstündigen Sitzungen behandelte einen Teilaspekt des großen Themas; so der erste Tag die Unterschiede in den

Musikauffassungen des Orients und des Okzidents; der zweite die musikalischen Wechselwirkungen zwischen Ost und West; der dritte vormittags die Musik und ihre Hörer (namentlich Oper, Rundfunk, Fernsehen), nachmittags die Bedeutung des Musikunterrichts in der allgemeinen Erziehung; der vierte vormittags die Erneuerung der Tonsprache (serielle, elektronische, „Zufalls“-Musik usw.), nachmittags die Formen der Subventionierung von Musik in Orient und Okzident (historisch und soziologisch); der fünfte Probleme der Musikkritik.

Es war ein Glück, daß die Gesprächspartner sehr verschiedenen Zellen des großen Organismus angehörten, der den Musikbetrieb verkörpert. So standen Wissenschaftler (wie Alain Daniélou, der amerikanische Gagaku-Spezialist Robert Garfias, der deutsche Systematiker Hans H. Draeger, der Engländer William Glock, der Jugoslawe Dragotin Cvetko, der Vietnamese Tran Van Khe, die Inderin Kapilo Vatsyayan, der Japaner Hidekazu Yoshida, der Basler Historiker Leo Schrade) Männern der Musikkritik (K. H. Ruppel, Willi Schuh, Keisei Sakka, Enzo Valentini-Ferro, Virgil Thomson) und der praktischen Organisation (Earl of Harewood, Dr. Y. Spira von Radio Israel, Egon Seefehlner) sowie Komponisten (Henry Cowell, Elliott Carter, Boris Blacher, Luciano Berio, Makoto Moroi, Yannis Xenakis, Milko Kelemen, Roman Vlad) gegenüber. Dadurch wurde akademische Trockenheit ebenso vermieden wie Einseitigkeit des Blickpunkts. Wieder einmal bewährte sich die Gabe der Angelsachsen, knifflige Probleme durch Humor zu würzen (so in den schneidigen Attacken William Glocks gegen das Anonymitätsprinzip der „Times“-Kritik und in Thomsons Florettstichen gegen die „Hi-Fi-Nuts“).

Ich konnte nicht alle Vorlesungen hören, nicht an allen Diskussionen teilnehmen; es ging über Menschenkraft, wenn man selbst noch Referate auszuarbeiten und Protokolle zu führen hatte. Aber von denen, die ich hörte, waren einige der wichtigsten die von Daniélou, Garfias und Colin McPhee, das heißt von okzidentalern Kennern über indische, japanische und indonesische Musik. Und umgekehrt fielen neue und erhellende Lichter auf unsere abendländische Musik in den Referaten des Vietnamesen Tran Van Khe, des Inders R. L. Roy, der Japaner Yoshida und Yoshihiko Arisaka.

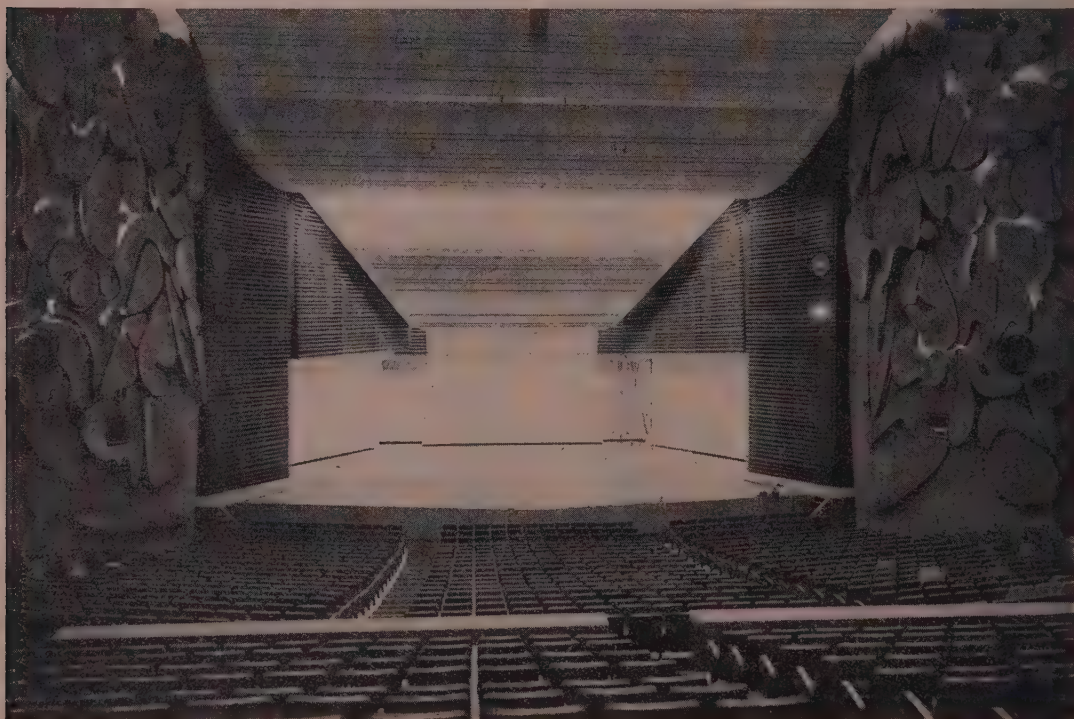
Darf man diesen Fachleuten des kulturellen Brückenschlags glauben, so bietet sich das Grundproblem der Annäherung als eine Art Schere. In dem Maße nämlich, wie die Möglichkeit gegenseitiger Imprägnierung von Kulturen zunimmt, verlieren diejenigen an Ausbreitung und zeugender Kraft, die durch ihre Statik, ihren grandiosen Mangel an Entwicklung durch Jahrhunderte oder Jahrtausende immun waren gegen Assimilationen. Genauer gesagt: alle außer der abendländischen. Und es scheint bei diesem Gesetz der Schere ein Nachgeben der höheren Qualität gegenüber der vitalen niederen Qualität einbezogen zu sein. Der Tatbestand, von Daniélou so lebhaft beklagt wie von Tran Van Khe, zeigt das Aussterben von alten, kulturgesättigten Formen begleitet von der epidemischen Zeugungskraft der europäischen und amerikanischen Massenware. Van Khe, ein Vietnameser, der in Paris lehrte, gibt die Formel: „In den meisten östlichen und fernöstlichen Ländern, wenn nicht in allen, verlieren junge Menschen ständig an Interesse für die überlieferten Musikformen und wenden sich zunehmend westlichem Jazz, westlicher Tanz-

musik und allgemein leichter Musik zu.“ Die Ursachen sind psychologischer, politischer und gesellschaftlicher Art. Ich möchte sie unter dem Dachbegriff der Entmythologisierung zusammenbringen. Der Mythosglaube, der in manchen ostasiatischen Kulturen Orchester von 900 Spielern für Musiken verschiedener höfischer und religiöser Zweckbestimmung vereinte (zum Beispiel, um Sonne und Mond bei Finsternissen zu helfen), weicht der westlichen Aufklärung und Demokratisierung.

„Ich frage mich“, summiert Alain Daniélou, Frankreichs bester Kenner der persischen und indischen Musik, „ob nicht die fundamentale Rolle der Musik ihr magischer Aspekt ist, der unsere Seelen verändern, unseren Geist anrühren kann, selbst wenn wir kaum zuhören, der den Weg öffnet für ein Verstehen unserer inneren Natur, für feine Wahrnehmung der Wirklichkeit um uns, der Beziehung von Form und Gedanke, Materie und Geist.“

Solche Theorien stehen nicht so sehr entgegengesetzt als vielmehr außerhalb unserer pragmatischen, auf ein soziales Verhältnis von Nachfrage und Angebot gerichteten Kunstanschauung. Die modernen demokratischen Probleme, etwa einer „Musik für jedermann“, wirken merkwürdig linksch angesichts von Kulturen, in denen es Orchester mit Hunderten von Mitwirkenden gibt, die zugleich Hörer sind, oder — wie Garfias von Alt-China berichtet — Aufführungen auf der Ch'in-Zither, die in abgeschiedener Stille für nur einen gründlichen Kenner stattfinden.

Die radikal andere Beziehung zwischen Spieler und Hörer (oder, was nichts anderes bedeutet: zwischen Komponist und Hörer) ist aber nur eine der Schran-



Metropolitan Festival Hall in Tokio
Großer Saal mit Bühne

ken, die überwunden sein wollen, wenn Orient und Okzident einander verstehen möchten. Eine weitere ist die Rolle der Zeit im musikalischen Kunstwerk. Bei den Indern und Persern ist Rhythmus ein rein quantitativer Wert und ganz frei von unseren „Akzenten“. Aber auch das Intervallbewußtsein — und darin bilden indische, arabische, nordafrikanische mit der altgriechischen Musik eine Einheit — ist bei den „modalen“ Typen der Musik von unserem verschiedenen. Die indischen „Modi“ oder Melodietypen heißen Raga; sie sind nicht auf Tonleitern bezüglich, wenn auch auf einen Grundton, und schreiben gewisse melodische Formeln, Intervalle, Fortschreitungen vor. Sprachlich heißt Raga so viel wie Farbe oder Stimmung. Hört man indische Musiker ihre sehr ausgedehnten Improvisationen spielen, so ahnt man zunächst nur das sehr komplizierte System von kleinen Varianten, das die scheinbar endlosen Wiederholungen zum geistigen Abenteuer und zum Kunstwerk erhebt.

Als rhythmischer Hauptbegriff tritt in der Hindu-Musik die Tala auf: eine metrische Formel von streng gehüteter Einheit, asymmetrisch im Sinne unserer Taktaufassung, unablässig wiederholt, wobei Trommeln und Vina-Lauten sich polymetrisch überkreuzen.

Bei einem „Oriental Abend“ (das deutsche Wort hat die Reise nach Fernost vor Generationen überstanden) erlebte man solche jeweils auf Raga und Tala beruhende Musik, wenngleich vorwiegend als Begleitung dramatischer Szenen. Am aufregendsten, auch in der gesungenen, von Gong, Trommeln und Zimbeln getragenen Musik, eine aus dem Kathakali, dem süd-indischen Maskenspiel, das zwischen Sonnenuntergang und Morgendämmerung vor dem Tempel aufgeführt wird. Der gottlose König Hiranyakasipu wird für den Versuch, seinen Sohn Prahalad den Göttern abtrünnig zu machen, grausam bestraft. Halb Mann, halb Löwe zerfleischt ihn der rächende Vishnu, schmückt sich mit den blutenden Eingeweiden und segnet den frommen Prinzen. Das ist eine Pantomime von naturalistischer Furchtbarkeit, vorgetragen mit den erlesensten Künsten der Gebärdenstilisierung. Nicht anders als in der italienischen Oper steigern sich hier Tempo und Dynamik der Musik bis zur Raserei.

Siams Künste sind sanfter und eleganter, namentlich in der Stille der klassischen Tänze mit zarten Mädchen in funkelnden Brokaten und Spitzhelmen. Hauptinstrument der Musik ist das Ranad, ein Xylophon, dessen Hölzer auf die sieben gleichen Abstände in der Oktave gestimmt sind, die zwischen unseren Ganz- und Halbtönen liegen. Ein Spieler von unwahrscheinlicher Virtuosität und Eleganz, aus dem Phakavali-Institut in Bangkok hervorgegangen, tritt als Solist und Begleiter mit phantastischen Tonsprüngen und Glissandi hervor. Auch Thailand hat ein altüberliefertes Maskendrama, das Khon. Der Kampf des Affenkönigs Hanuman mit dem Dämonenkönig spannt den tänzerischen Radius weit zwischen grotesker Komik und tödlicher Wut.

Mythos und Drama haben bei fast allen asiatischen Völkern viele Gemeinsamkeiten. Doch nichts verbindet Thailands Musik mit der Indiens. Auch China, Korea, Japan und Indonesien pflegen musikalische Traditionen völlig außerhalb der indischen. Fast jede dieser Kulturen redet ihre eigene, in Theorie und

Praxis höchst verfeinerte Tonsprache. Das Gamelan-Orchester Javas und Balis mit den zwei Tonsystemen Slendro (dem weitstufigen) und Pelog (dem engstufigen), die mollartige Fünfstufigkeit Japans und die durartige Chinas (die Japan auch kennt), der kehlighochgepreßte Sington des No- und Kabuki-Theaters — all das verlangt von uns gründliche Revision unserer Hörgewohnheiten. Kommen wir von ihnen los? Gewiß, wenn wir wollen und Zeit haben. Unsere Sinnesorgane sind elastisch, unser auf Tradition und Konvention geschulter Geist etwas schwerfälliger. Der weiße Mann trägt in sich einen ererbten Höherwertigkeitskomplex, den es zu überwinden gilt. Wer mit offenem Herzen und Kopf die asiatischen und afrikanischen Kulturen erlebt, wird bald den letzten Rest davon abgeworfen haben. Es darf gegenüber diesen vielen Völkern und Rassen keine andere Haltung geben als die der Gleichberechtigung. Und in vielen Fällen haben wir uns vor ihrer kulturellen Überlegenheit zu verneigen.

Hätte das Fest in Tokio keinen anderen Zweck gehabt, als uns Weiße das erkennen und die Farbigen diese unsere Erkenntnis spüren zu lassen, so wäre es schon von größter historischer Wichtigkeit. Es war mehr als das: ein großartiger Beitrag zur Humanität. Mit allen seinen Schwächen, Mißgeschicken und Improvisationen stand es doch im verklärten Licht einer Brüderlichkeit, die keine leere Geste war. Leistungen, die uns aus europäischen Theatern und amerikanischen Konzertsälen vertraut waren, sind in diesem Licht über sich selbst hinausgewachsen. Dem Geiger Isaac Stern gelang eine Aufführung der ersten Violin-Klavier-Sonate von Béla Bartók, die, sekundiert von Alexander Zakin, mit dem Prädikat „geistig und technisch nicht zu übertreffen“ in eine Sammlung von Dokumenten musikalischer Wiedergaben aufgenommen werden mußte. New Yorks Philharmoniker hatten unter Bernstein mit Hindemiths Konzertmusik opus 50 und Alban Bergs drei Orchesterstücken eine Sternstunde. Ihr Erfolg war superlativisch, als Bernstein in wohlstudierter japanischer Rede seinem Assistenten Ozawa den Taktstock für das furiose „Bacchanale“ von Toshiro Mayuzumi überließ. Das Juilliard-Quartett spielte sich mit einem Programm von Mozart („Dissonanzen“), Webern (opus 5), Elliott Carter (2. Quartett) und Bartók (Nr. 4) an die Spitze aller heutigen Ensembles. Die interessantesten Programme machte Maderna mit seinem paneuropäischen Mitarbeiterstab, aus dem die Brüder Kontarsky mit Debussy und Strawinsky, Gazzeloni mit Soloflötenstücken Varèses und Messiaens, die Pilarczyk mit Weberns Liedern opus 13 hervorragten. Der Rundfunkchor aus Rom verblüffte durch eine musische Disziplin, eine Reinheit der Intonation ohnegleichen und eine geistige Spannkraft, die von gregorianischem Allelujah und primitivem Organum über ein gotisches Kyrie Guillaume de Machaults, eine Renaissance-Messe Josquin des Pres' bis zu Satiren Dallapiccolas, Folklorismen Roman Vlags und den Nonsensliedern Petrariss reichte. Dazwischen stand die tragische Atombombenvision einer Kantate von Hikaru Hayashi. In den Schubert-Zugaben eines schweren Programms von Hermann Prey Bach—Mahler—Fortner—Henze war man gefesselt vom Einklang seines Baritons mit der genialischen Einfühlung des Japaners Mitio Kobayashi am Flügel.

So sind wir abermals bei den Japanern. Sie haben die Synthese gefunden. Ein erstaunliches Volk, künstlerisch so ohne Grenzen begabt wie technisch, in der Einfühlung ohne Rivalen und dennoch — entgegen dem Vorurteil europäischer und amerikanischer Intellektueller — nicht nur Genies der Nachahmung. Die Gagaku-Musik ist eine so eigentümliche und hohe Kulturleistung wie das japanische Haus und wie das ästhetische Ethos des Teekultes. Mag heute das Kabuki-Theater hollywoodisiert und verdorben sein: bei einigen seiner Darsteller lebt der hohe ästhetische Adel, den das No-Spiel als älteste ununterbrochene Theatertradition der Welt seit dem 15. Jahrhundert bewahrt. Als Kontrast zum Royal Ballet und zu den südindischen Pantomimen wirkte „Hagormo“, die Geschichte von dem Engel, der seine verlorenen Flügel wiederbekommt und gen Himmel schwebt, vollendet wie eine Shakespeare-Szene oder ein Finale von Monteverdi. Flöte, Trommeln und Männerchor stützen dies Theater in hieratischer Unwandelbarkeit.

So uralten Traditionen, in denen Koreanisches und Chinesisches zu bodenständiger Synthese verschmilzt, steht das moderne Japan, das Volk der fast hundertjährigen West-Orientierung, des „Meiji“, scharf entgegen. Heroische nationale Selbstüberwindung liegt im Kampf gegen die hohen Erbwerte. Ein Orchester wie das der Toho-Studenten hat im Abendland keine Rivalen. Unter Hideo Saito spielte es Vivaldis Sommerkonzert, unter der 24jährigen Satoko Takemae Schönbergs „Verklärte Nacht“ in Vollendung. Eine ebenso vorzügliche Aufführung erfuhren Dallapiccolas „Canti di Prigionia“ mit der Japan-Philharmonie und

dem Tokioter gemischten Chor unter Akeo Watanabe. Da hörte man auch neue japanische Musik: zwei „Saibara“-Sätze von Yoritsune Matsudaira, dem fünfzigjährigen Meister, der Brücken schlägt vom Gagaku zur Zwölftonmusik; eine allzulange, in französischen Stilbildungen hohe koloristische Begabung veratende Folge symphonischer Sätze von dem jungen Akira Miyoshi; und ein flaches Programmstück von Koyama. Experimentelles von Mayuzumi, Takemitsu und anderen Jungen gab es im schönen, hypermodernen, von einem Bild Mathieus geschmückten Kammersaal der Kunstgärtnerei Sogetsu. Eine persönlich gefärbte, seriell gearbeitete Sonate für Altflöte und Klavier von Kazuo Fukushima in einem der Hauskonzerte bei den Mäzenen Frank und Marian Korn. Elektronische und „concrète“ Musik bei einem Empfang des Deutschen Kulturinstituts. All das ist ernst und mit den lautesten Kunstmitteln gearbeitet; vieles hat unter der westlichen Hülle den schweremütigen und eleganten Ton gewahrt, der Japans Note ist.

Das Fazit der drei Wochen? Man hat sich, oft flüchtig, bisweilen tief, in die Werkstatt und die fremde Seele gesehen. Blitze der Verständigung sind aufgeleuchtet. Das Trennende ist unwichtig geworden neben dem Verbindenden. Kein Zweifel, etwas Großes, die Menschheit Verbindendes hat begonnen. Was die Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft geträumt, was Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel in Berlin gegen den Spott ihrer Zunft kämpfend eingeführt haben, ist auf breiter Basis fortgesetzt. Ein internationales Institut für Vergleichende Musik-



Hans Werner Henze: „Elegie für junge Liebende“
Englische Erstaufführung beim Glyndebourne Festival

studien ist am letzten Kongreßtag gegründet worden. Ihm gehören unter Yehudi Menuhins Vorsitz Saburo Moroi, Kapila Vatsyayana, Tran Van Khe, Dregotin Cvetko, Peter Crossley Holland, Robert Garfias, Alain Daniélou und der Schreiber dieser Zeilen an. Nicolas Nabokov wird als Generalsekretär auch in diesem Gremium als treibende Kraft wirken.

Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident. Der Mensch ist unteilbar, trotz aller Vorurteile zwischen den Rassen, den Kulturen, den Religionen. Wo er spielt, in den Künsten des Tons und der Gebärde, des Wortes und der Farbe, gibt es Augenblicke des großen, umfassenden Weltgefühls. Wir haben sie in Tokio ein paarmal erlebt. *H. H. Stuckenschmidt*

Wiener Festwochen wollen es allen recht machen

Hätte man es nicht selbst erlebt, würde man es kaum für möglich halten, was alles an Musik während der vier Wiener Festwochen vom Publikum konsumiert wurde. Da hörte man konzertant aufgeführte Opern; da bot das Berliner Radio-Symphonie-Orchester unter Fricsay einen vielbejubelten Bartók-Abend, da sang Eberhard Wächter die Uraufführung der Fünf Lieder op. 15 dieses Komponisten, dessen Pionierleistungen unumstritten bleiben werden; da beteiligte sich Herbert von Karajan in einem philharmonischen Konzert mit der Symphonie op. 21 am Webern-Zyklus; da wurde ein Richard-Strauss-Zyklus präsentiert (1964, anlässlich des hundertsten Geburtstags, wird man wahrscheinlich wieder einen veranstalten); da gaben sich Orchester aus aller Welt ein recht verschieden klingendes Stelldichein; da produzierten sich erste Dirigenten, Sänger und Instrumentalsolisten; da versäumte man auch nicht, eher überflüssige Routine- und Dutzendware einzustreuen.

Das breite Publikum schreckte indes nur vor den IGNM-Konzerten zurück; es pilgerte zu Konzerten und Werken, die ihm ohnedies jahraus, jahrein geboten werden, nur nicht in solcher Konzentriertheit und bei solcher Hitze wie im Juni. Aber da die Hörer nun einmal in großer Zahl herbeiströmten, wird man auch kommendes Jahr massive Musikbreitseiten abschießen (im Falle von Schostakowitschs XI. Smphonie darf man, wie sich noch zeigen wird, dieses Bild durchaus wörtlich verstehen), und wird dabei — so zumindest wurde uns versprochen — im Zusammenhang mit Berg und Strawinsky nicht ganz der Musik des 20. Jahrhunderts vergessen, obwohl 1962 in Wien kein IGNM-Weltmusikfest in jene Breschen springen wird, die ohne es diesmal mangels Neuer Musik leicht hätten entstehen können.

Das IGNM-Fest wurde bereits im letzten Heft ausführlich besprochen. Es bleibt also nur eine Nachlese übrig. Dabei muß in erster Linie das für zwei Abende anberaumte Gastspiel des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden genannt werden. Boulez dirigierte „pli selon pli“. Es hätte wieder einmal eine „Uraufführung“ werden sollen. Aber wie schon in anderen Städten, wurde es auch hier keine. Schon vor einem Jahr wurden Stimmen laut, daß Boulez die geplante Neufassung nicht vollenden werde. Und so scheint es auch bis jetzt. „Don“ erklang nach wie vor in der floriturenreichen Version für Klavier und

Sopran (Maria Bergmann und Eva Maria Rogner). Gerade dieser Teil sollte endlich für großes Orchester instrumentiert werden, um die Balance zum abschließenden „Tombeau“ herzustellen. Jetzt hat man den Eindruck einer vom ersten zum letzten Satz kontinuierlich fortschreitenden Ausweitung, die durch Addition, durch Summierung einzelner Elemente entsteht. Ich glaube nicht, daß diese generelle Veränderung in nur einer Richtung von Boulez beabsichtigt worden ist; er dürfte eigentlich kaum damit zufrieden sein. Im Schlußteil hat Boulez jenes gigantische, mit additiven Mitteln erzielte Crescendo, das sich hartnäckig zu einem schreienden Höhepunkt steigert, stark gelichtet. Der Orchestertumult dünkte ihm wohl zu konventionell. Denke ich an die Aufführung in Darmstadt zurück, strahlte aber gerade dieses Crescendo höchst suggestive Wirkungen aus. Die genau fixierte Interpretation des Werkes geriet in Wien überaus klar und sicher. Die Musiker spielten das Werk mit erstaunenswerter Selbstverständlichkeit.

Den zweiten Abend bestritt Hans Rosbaud. Er kam mit seinem Paradestück, den Orchestervariationen von Schönberg, und demonstrierte sinnfällig, wie dieses grandiose Werk analytisch und expressiv aufgebaut und gestaltet werden muß. Besser wird man die Variationen so schnell nicht hören. Neben Schönberg lernte man Stücke sehr unterschiedlicher Qualität kennen. Luciano Berios „Quaderni I“ (Uraufführung der Neufassung) bestehen bekanntlich aus sechs untereinander austauschbaren Sätzen, sind also, wenn man so will, entfernt einer Suite vergleichbar. Behält man die ursprüngliche Reihung Berios bei, gehen die Sätze ineinander über; das Timbre wird allmählich moduliert. Wählt man eine andere Reihung, entstehen Kontraste. Das Werk ist auf Klangfarben aufgebaut und verrät den reichen Klangsinn des Italieners.

Bo Nilsson hält viel von der Form und kümmert sich wenig um sie. Seine „Szene I“ und „Szene II“ weisen frappierende Klangmischungen zwischen Xylophon, Marimbaphon, Flaschen, diversem Schlagzeug und gestopften Trompeten auf. Rasante Passagen in hohen Lagen verschmelzen zu reizvollen Klangkaskaden. Wiederholt man sie zu oft, entsteht Klangmatsch. Eine Gefahr, mit der viele Adepten des Boulez-Instrumentariums zu rechnen haben. Nilssons „Szene I“

ist gut disponiert. Die „Szene II“ zerfällt bereits: in eine Arie für Flöte und Klavier, in einen langen, der „Szene I“ verwandten Mittelteil, in eine kurze Flötenreprise und eine völlig unmotivierte Coda, bestehend aus einigen gewaltigen Schlagwerkschlägen. Mit diesen kunstgewerblichen Beats zerschlägt sich Nilsson seine Szenerie. Dann kamen Nabokovs „Vier Gesänge“ nach Gedichten aus Pasternaks „Doktor Schiwago“: schwache, profillose, manchmal düstere Musik, die über Anleihen bei Mussorgsky nicht hinausgeht.

Als Gegenpol zur „Jakobsleiter“ wurden in der Wiener Stadthalle Schönbergs „Gurrelieder“ aufgeführt. 150 Symphoniker und 450 Chorsänger wirkten mit. Keilholz hatte, ähnlich dem neuen Festspielhaus in Salzburg, eine Akustikmuschel eingebaut, um die Halle für den Konzertgebrauch adaptieren zu können. Hörverbesserungen wurden einstweilen nur partiell erzielt. Die „Gurrelieder“, ein Werk des musikalischen „Aufbruchs“, wollen zwar mit Mitteln der Hypertrophie Neuland gewinnen, haften aber unverkennbar an der Harmonik des „Tristan“ und an den Symptomen der Musik Mahlers. Antal Dorati hatte die Riesenschar der Sänger und Musiker nur bedingt unter Kontrolle. Zudem zeigte sich, daß eine den Wünschen Schönbergs entsprechende Summierung der Ausführenden keineswegs die adäquate Zunahme der Lautstärke zur Folge hatte. Die Aufführung gewann durch die Vokalsolisten Martha Deisen, James Mc Cracken, Theresa Stich-Randall und Murray Dickie.

Da und dort suchen auch heute noch Komponisten ihr Heil in der Hypertrophie. Einer von ihnen ist Dimitri

Schostakowitsch. Leopold Stokowski, der knallige Programme liebt, ließ das brillante London Symphony Orchestra dessen Fünfte, Symphonie spielen: Plakafarben, Schablonen, billige Mahler-Nachfolge. Wenn man bedenkt, was Schostakowitsch in „Lady Macbeth“ gezeigt hatte, ermißt man erst den vollen Umfang seiner Regression. Sie wird noch viel weiter getrieben in der Elften Symphonie, die vom Staatlichen Symphonieorchester der UdSSR unter der posenreichen Leitung von Konstantin Iwanow aufgeführt wurde. Die Symphonie hat den Petersburger Aufstand von 1905 zum Programm, entstand 1957 und trägt die Opuszahl 103. Fassungslos erlebt man den Niedergang eines einstmals immerhin bedeutenden Komponisten des 20. Jahrhunderts. Diese Elfte Symphonie gleicht einem hohlen, dabei gigantischen Gipsmonument, einer musikalischen Stalinallee. „Musikalisch“ ist schon zuviel gesagt. Handelt es sich doch um jenes falsche Geklingel, banale Geschmachte, bombastische Getöse und alleszermalmende Getrommel, wie man es anscheinend in jedem autoritären Regime zu züchten beliebt.

Hier wurde die Musik totgetrampelt. Hier wird dem Hörer wie mit Gewehrsalven jegliche Kultur aus dem Leib gepaukt. Hier werden pathetische Revolutionsphrasen des Grauens gedroschen. Und zum Schluß zerschmetterten kreischende Glocken die allerletzten Hoffnungen auf den Fortbestand der kompositorischen Potenz des Schostakowitsch.

Lothar Knessl

»Moses und Aron« im Theater der Nationen

Die diesjährige Saison des Pariser „Théâtre des Nations“ wurde im Théâtre des Champs-Élysées durch die Westberliner Städtische Oper mit zwei Vorstellungen von Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ feierlich eröffnet. Frankreich erlebte damit die Erstaufführung dieses Werkes. Bereits die Ankündigung des Ereignisses entfachte ein lebhaftes Interesse. Selten hat man in Paris ein Publikum gesehen, das sich so zahlreich und so begeistert dazu drängte, ein zeitgenössisches Werk zu hören.

Die Reaktion dieses sehr verschiedenartig zusammengesetzten Publikums war durchwegs ausgezeichnet und enthusiastisch. Jedermann war ergriffen von dem Ernst und der Würde des Stoffes, von der Schönheit der Musik und dem hohen Niveau der Inszenierung und Wiedergabe. Trotzdem ist es bedauerlich, daß für die zum größten Teil nicht Deutsch verstehenden Theaterbesucher keine Übersetzung des Schönbergischen Textes zur Verfügung stand. Zum vollen Erfassen des ästhetischen und geistigen Gehalts dieses Werkes ist es unbedingt notwendig, daß jedes einzelne Wort des Textbuches vom Hörer begriffen wird.

Was tatsächlich frappierend ist für den, der — wie der Autor dieser Zeilen — bereits Gelegenheit hatte, „Moses und Aron“ in Berlin und Zürich zu sehen, das ist die ungeheure Bedeutung dieses Textbuches und seine ungewöhnliche Form. Dieser Text ist bis zum äußersten konzentriert. Er ist sowohl im Psychologischen wie im Dramatischen und Ethischen von einer Dichte, wie man ihr sonst im Gebiet der Oper niemals begegnet. Hier gibt es keine Füllsel, nichts von jenen Klischees, von denen die Operntexte gewöhnlich überquellen. Und man fühlt sich fast versucht zu sagen, daß in diesem Werk — wie in gewissen Wagner-Opern — die poetischen Ideen den Vorrang vor der Musik haben. Diese Feststellung soll jedoch keine negative Kritik bedeuten. Denn Schönberg hat hier als faktisches Resultat eine beachtliche Ausgewogenheit zwischen den literarischen und den musikalischen Elementen seines Werkes gefunden.

Sellners Inszenierung — seine erste Operninszenierung überhaupt — wurde dem Werk in außerordentlicher Weise gerecht. Bewunderungswürdig unter-

stützte ihn Michel Raffaeli, der sowohl in seinen Bühnenbildern als auch in den Kostümentwürfen abstrakte, symbolische und nahezu realistische Elemente sehr glücklich miteinander zu verschmelzen wußte. Eine der delikatesten Szenen — der orgiastische Tanz um das Goldene Kalb — wurde mit viel Takt und Feingefühl gestaltet. Gerade solche Szenen sind in der Oper immer sehr gefährlich, da sie leicht in Banalität oder Lächerlichkeit abzugleiten drohen. Wenn diese Szene musikalisch auch eine der reichsten ist, so ist sie dramatisch doch ganz offensichtlich nicht eine der stärksten und ursprünglichsten. Aber Schönberg hat es verstanden, alles Vulgäre und Geschmacklose zu vermeiden, und Sellner zeigte in seiner Inszenierung ein Maximum an Dis-
kretion.

Man muß Hermann Scherchen dazu gratulieren, daß er dieses komplexe Werk nicht nur mit so außergewöhnlicher Präzision und in einem so großartigen Stil dirigierte, sondern daß er außerdem den Einfall hatte, den von Schönberg unvollendeten dritten Akt wie eine Tragödie sprechen zu lassen, während hinter der Szene Chorgesänge aus einem anderen Teil der Oper erklangen. Diese Lösung hat nichts

mit mangelnder Werktreue zu tun, bedeutet keine Respektlosigkeit gegenüber dem Komponisten. Sie hat den Vorzug großer dramatischer Durchschlagskraft und unterstreicht die ganze philosophische und moralische Bedeutung des Werkes.

Einer der großen Erfolge dieser Vorstellung gründet sich auf die Wahl der beiden Hauptdarsteller: in der Sprechrolle des Moses erwies sich Josef Greindl als ein herrlicher Tragöde, der zudem als Musiker der rhythmischen Rede biegsam und geschmeidig zu plastischer Eindringlichkeit verhalf. Helmut Melchert, der für die Gesangsrolle des Aron alle erforderlichen Stimmittel mitbringt, bewies in dieser sehr schwierigen Partie sein blendendes meisterliches Können. Es war im ganzen ein außerordentlich glücklicher Abend, dessen Erfolg die Westberliner Städtische Oper für sich verbuchen kann. Leider wurde die Aufführung oft durch die Scheinwerfer des Fernsehens gestört: die Bühnenausleuchtung der Szenen wurde dadurch verfälscht — vieles aus dem Dunkel des Geheimnisvollen in ein grelles Licht gezerrt.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Helmut Lohmüller



„Moses und Aron“ von Arnold Schönberg in Paris

Holland-Festival mit Boulez

In den Wandelgängen des Concertgebouw hängen schon die Ankündigungen für die Amsterdamer Wintersaison mit einem reichen Angebot von Orchesterkonzerten, Kammerkonzerten und Liederabenden. Über dem Plakat, das sechs Liederabende für den kommenden Winter anzeigt, klebt ein breiter Streifen „Uitverkocht“. Wo gäbe es in Deutschland die Stadt, in der ein ganzer Winterzyklus von Liederabenden im Juli schon ausverkauft ist? Das ehrwürdige Concertgebouw, seit mehr als siebenzig Jahren Mittelpunkt des holländischen Musiklebens, ist um sein Konzertpublikum zu beneiden. Es ist ein Publikum von Kennern und Liebhabern, ein Publikum, das Traditionen schätzt und ebenso für Neues aufgeschlossen ist, ein Publikum mit geschultem Qualitätsbewußtsein und urbaner Geschmackskultur. Das Weltstädtische ist in der Hafenmetropole und Millionenstadt Amsterdam so selbstverständlich, daß ihm jeder Anflug von Snobismus fehlt. Unentbehrliches Lebenselement der Konzerte ist die heiße Tasse Kaffee in der Pause — mehrere Foyers und Büfets halten den stärkenden Trank bereit, nicht nur für die Zuhörer, sondern auch für die Musiker. Als das Concertgebouw-Orchester kürzlich zwei Monate in Amerika war, um dort fast fünfzig Konzerte zu geben, war das „Kopje Koffie“ in der Pause sogar Gegenstand eines besonderen Vertragsparagrafen. Man würde nicht davon sprechen, empfände man es nicht so charakteristisch für die aus Gemütlichkeit und Aufgeschlossenheit, aus Genußfreude und geistiger Angeregtheit lebensvoll gemischte Konzertatmosphäre.

Im Juli, wenn normalerweise die Konzertsäle veröden, erlebt das Concertgebouw, über dem dann eine hell angestrahlte Lyra im Nachthimmel schwebt, eine Kulmination von musikalischen Veranstaltungen, die das Holland-Festival beschert. Fast allabendlich ist der große Saal — und oft noch gleichzeitig der kleine Saal — dicht besetzt. Aber das ist nicht nur in Amsterdam so: das Holland-Festival wird in vielen Städten gleichzeitig gefeiert, im Haag und Scheveningen ebenso wie in Rotterdam und Utrecht, in Haarlem und Hilversum, in Arnheim, Delft und Deventer. Als ausländische Ensembles waren die Wuppertaler Oper (mit Hindemiths „Cardillac“), das Kölner Ballett, die English Stage Company und das Piraikon-Theatron eingeladen. Den Hauptteil aber bestreiten die holländischen Ensembles und Orchester: die Niederländische Oper, die „Holland-Festival-Oper“ und das ambitionierte Niederländische Ballett. In den Konzerten spiegeln sich die reichen Möglichkeiten des holländischen Musiklebens: denn neben dem mit Recht weltberühmten Concertgebouw-Orchester gibt es das beachtliche Residenz-Orchester im Haag, die Philharmonie in Rotterdam und das Philharmonische Orchester des Rundfunks, nicht zu vergessen Felix de Nobels ausgezeichneten Niederländischen Kammerchor und Simon

Goldbergs hochgeschätztes Niederländisches Kammerorchester. Unter den holländischen Kammerensembles tut sich das Danzi-Quartett durch vorzügliche Aufführungen neuer Bläserkammermusik hervor. Schönbergs Bläserquintett erfuhr hier eine lebendig durchgestaltete Interpretation, welche die Kompliziertheiten und Längen des Werkes vergessen ließ. Auch an den Konzerten der von Daniel Ruyneman geleiteten Gesellschaft für zeitgenössische Musik beteiligt sich das Danzi-Quintett; ein in diesem Rahmen uraufgeführtes Sextett von Luctor Ponse hatte allerdings neben den Werken von Webern und Varèse einen schweren Stand.

An den Wänden des Concertgebouw-Saals sind Ehren tafeln mit 46 Komponistennamen angebracht. In diesem Olymp des holländischen Musentempels nimmt Mahler einen zentralen Ehrenplatz ein; von den Neueren haben Debussy und Ravel, Strawinsky und Bartók schon Aufnahme gefunden. Hindemith und Berg, Schönberg und Webern haben es noch nicht zu diesen Ehren gebracht. Aber nach dem sensationellen Erfolg, den ein Konzert von Pierre Boulez mit dem Concertgebouw-Orchester hatte, dürften Schönberg und Webern wohl als die nächsten Anwärter für solche offiziellen Gunstbezeugung gelten. Denn Anton Weberns diffizile Orchesterstücke opus 10 wurden von Boulez und den begeistert mitgehenden Musikern so hinreißend und atemberaubend musiziert, daß das Publikum mit seinem enthusiastischen Beifall eine Wiederholung des ganzen Zyklus forderte. Schönbergs Kammersymphonie wurde von Boulez mit Rücksicht auf den großen Saal mit großer Streicherbesetzung gespielt, eine Version, die nicht ganz überzeugen konnte, weil der für das Werk charakteristische Bläserklang allzusehr von den Streichern überdeckt wurde. Die von Schönberg selbst stammende Fassung für großes Orchester dürfte doch wohl vorzuziehen sein. Ein Wunder an Klang aber bescherte die Aufführung von Debussys „Jeux“. Der von Natur etwas schwere und pastose Klang des Concertgebouw-Orchesters war hier von Boulez ganz aufgelichtet und in schwebende Transparenz verwandelt worden. Boulez kennt als Dirigent auch das Geheimnis der gezügelten Steigerung, durch das allein bei Debussy die Formkonturen, die sonst meist in uferlosem Klangschwelgen ertrinken, klar herausgearbeitet und zu ungeahnten Höhepunkten geführt werden können. Wie erhellend eine so authentische Werkdarstellung sein kann, das bewies Boulez nicht minder mit einer Aufführung von Schuberts Sechster Symphonie, die man selten in so richtiger Abwägung der Tempi und in so genauer und kostbarer Ausarbeitung aller Details zu hören bekommt. Das Konzert war ein Höhepunkt des Festivals; das erwies sich schon darin, daß sich am Beifall des Publikums auch die vielerfahrenen Musiker des Concertgebouw-Orchesters demonstrativ beteiligten.

Wolfgang Steinecke

PAUL HINDEMITH: UNTERWEISUNG IM TONSATZ

DAS MASSGEBLICHE STUDIENWERK · EDITION SCHOTT

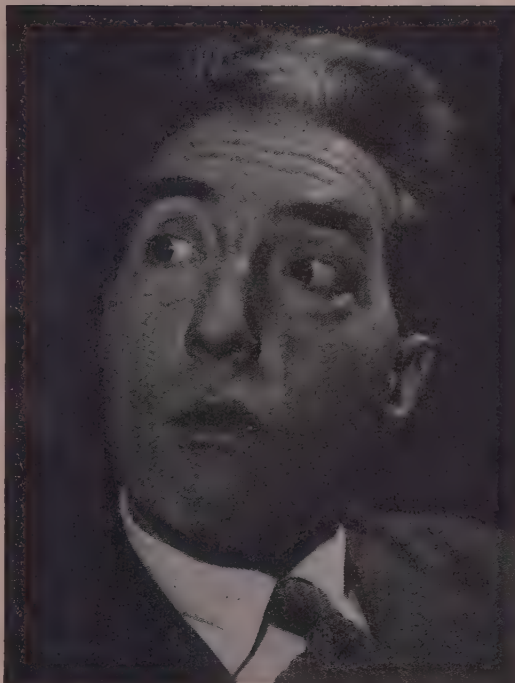
Dallapiccola analysiert Verdi

Basel, im Mai 1961. Ein paar Schritte durch die schon abendlich stiller werdenden Straßen des Stadtzentrums: behäbige Patrizierbauten mit kunstvoll schlichter Ornamentik aus Renaissance und Barock verraten ebensoviel über den Geist dieser Handels- und Verkehrsdrehscheibe wie die selbstbewußten kubischen Hochhäuser, die als Blickfang aus Beton und Glas immer stärker das Stadtbild zu bestimmen beginnen. Die Stile sind durch Jahrhunderte getrennt; gleichgeblieben ist die Haltung der Bewohner, deren Temperament zur jährlichen Fastnacht in einer jähen Eruption hochschießt, um für den Rest der Zeit auf jenem ruhig-soliden Bewußtsein der Werte — fremder wie eigener — sich zu konsolidieren, das Ergebnis weitreichender Wirtschaftsbeziehungen und damit Resultat intensiver internationaler Kontakte ist.

Kontakte: Berührungspunkte, Verbindungsfäden, Austauschmöglichkeiten — an der schweizerisch-französisch-deutschen Dreiländerecke, an der Durchgangsstation zum europäischen Süden werden sie sozusagen zum Lebenselement. Es ist kaum anzunehmen, daß das Baseler Stadttheater dies eigens betonen wollte, als es eine Veranstaltungsreihe „Kontakte“ nannte. Der Titel zielt auf die Funktion dieser Einführungsabende, die vor Premieren oder Neuinszenierungen den Brückenschlag zwischen Kunstwerk und Publikum erleichtern sollen; und doch ist diese Absicht, diese Bezeichnung auf untergründige Weise mit dem Gesicht der Stadt verbunden.

Genug der Meditationen. Die Kunsthalle ist erreicht, an deren Portal ein Plakat zum Besuch der Sammlung Dotremont, zur Information über die Entwicklung der ungegenständlichen Malerei seit 1945 auffordert. Hierhin hat das Stadttheater eingeladen. Man will Verdis „Don Carlos“ in einer Neuinszenierung herausbringen und daher die Hörer mit „Einigen Aspekten des Verhältnisses von Wort und Ton in der italienischen Oper“ bekannt machen. Der Abend verspricht fesselnd zu werden: als Redner ist Luigi Dallapiccola angekündigt.

An der Breitseite des Raumes steht ein kleines Podium. Links eine Tafel mit etlichen Notenbeispielen, rechts eine zweite Tafel. Sie zeigt eine geometrische Konstruktion aus Kreisen und Vielecken, erinnert an die graphische Skizze eines philosophischen oder theologischen Denkgebäudes, wird aber weder das eine noch das andere demonstrieren, sondern optische Unterstützung einer hochinteressanten musikalischen Formanalyse werden. Dazwischen in der Mitte ein Tonbandgerät. Der Applaus der Erschienenen — es mag etwa die zehnfache Zahl von Gottfried Kellers „Sieben Aufrechten“ sein — begrüßt Dallapiccola, der ohne Umschweife seinen Vortrag beginnt, einen Vortrag, der zumindest durch die Persönlichkeit seines Autors eine weitere Schicht des Begriffs



Luigi Dallapiccola

„Kontakte“ enthüllt: die Berührung von Tradition und Gegenwart.

Ausgangspositionen werden abgesteckt. Dallapiccola zeigt subtile Übereinstimmungen zwischen Wortinhalt und Klangfigur im „Ritorno d'Ulisse“ von Monteverdi. Sprung über die Jahrhunderte hinweg: Nachweis ähnlicher Kunstgriffe bei Wagner („Meistersinger“), bei Ravel („L'enfant et les sortilèges“). Aber die Antithese läßt nicht lange auf sich warten. Im italienischen Melodram des 19. Jahrhunderts, das Hauptgegenstand der Betrachtung werden soll, existieren derartige Feinheiten nicht. Man kennt dort kein Verhältnis zum Einzelwort. Die Texte sind in einer literarisch wertlosen Librettosprache abgefaßt, in einem Opernitalienisch, das in seiner lächerlichen Gespreiztheit, wenn es eine Kanone als „feuerspeiende Bronze“ bezeichnet, dem Operndeutsch des 19. Jahrhunderts in nichts nachsteht. Diese an sich absurde Sprache empfängt ihr Leben einzig von der Musik und bildet mit ihr eine Einheit. So kommt es zu einem musikalischen Formalstil: er liefert den Schlüssel zur dramatischen Situation und gibt dem Zuhörer gewisse Hilfen, indem er verschiedenen Leidenschaften, Handlungsverläufen und Emotionen einen ziemlich präzisen zu umreißen Kanon von harmonischen Bil-

dungen und rhythmisch-melodischen Gestalten zuordnet. Der verminderte Septakkord, Staccati, Synkopen werden zur dramatischen Funktion, und Dallapiccola versäumt nicht, den klingenden Beweis mit Ausschnitten aus „Nabucco“, „Rigoletto“, „Maskenball“ zu geben.

Von nun an fällt der Name Verdi häufig. Dallapiccola beginnt den Hauptteil seines Vortrags und konzentriert ihn auf ein Spezialproblem des eben beschriebenen Formalstils: auf die musikalische Behandlung eines dichterischen Vierzeilers in den Opern von Giuseppe Verdi. Die Spielszene aus „La Traviata“ wird eingeleitet: Allegro sostenuto, Solo des Alfred — vier Zeilen: Zeile 1 und 2 zeigen kaum melodische Unterschiede, sie dienen quasi als Exposition eines Dramas in nuce; die dritte Zeile löst mit der Steigerung des Affekts, mit einer beträchtlichen Ausweitung der melodischen Amplitude eine Art dramatischer Klimax aus und erhält den Charakter eines emotionalen Crescendos, dem als Gegengewicht in der vierten Zeile die abebbende Rückführung zur vereinfachten Faktur des Anfangs folgt. Dieses Aufbauschema wird an zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Schaffensperioden Verdis nachgewiesen, und immer wieder gilt die hauptsächlichste Aufmerksamkeit der so wichtigen dritten Zeile, ihrer variantenreichen Ausgestaltung durch melodische Erweiterungen, rhythmische oder instrumentatorische Überraschungen und die gelegentliche Kombination mehrerer derartiger Kunstgriffe. Eine Eigenart Verdis? Nein. Dallapiccola weist das gleiche Gestaltungsprinzip in Rossinis „Wilhelm Tell“, Bellinis „Norma“ nach und stellt folgerichtig die Frage, ob sich hier nicht ein dramatisches Grundphänomen abzeichne. Er kann nachweisen, daß das dichterische Konstruktionsprinzip, das dem besprochenen Phänomen zugrunde liegt, nicht allein Eigenart italienischer Opernlibrettisten ist, sondern sich beispielsweise bei Dante, Petrarca, Victor Hugo ebenfalls findet. Und was die musikalische Gestaltung angeht, hat Dallapiccola noch ein frappierendes Exempel parat: er zeigt den analogen melodischen Aufbau eines Vierzeilers an einem anonymen englischen Liederspiel des Mittelalters.

Offenbar, so folgert er, scheint das emotionale Crescendo der dritten Zeile als spezifische Bühnenforderung aufgefaßt zu werden. Wie läßt sich das beweisen? In Mozarts Violinkonzert A-Dur und im Sextett aus „Lucia di Lammermoor“ steht eine fast aufs I-Tüpfelchen gleiche melodische Passage. Während aber bei Donizetti diese Phrase sich ganz in

der Art eines Opern-Vierzeilers weiterentwickelt, führt Mozart dasselbe Tonmaterial völlig anders fort — im Sinn einer konzertanten, nicht dramatischen Komposition.

Zurück zu Verdi. Zwei Worte, die sich in Beziehung auf den Komponisten des „Troubadour“ beinahe befremdlich ausnehmen wollen, lassen noch schärfer hinzuhören: Makrostruktur und Mikrostruktur. Vom „Maskenball“ ist die Rede. Dallapiccola demonstriert am Terzett des 2. Aktes, daß das Vierzeilen-Konstruktionsprinzip die Großform ebenso beherrscht wie ihre Einzelglieder. Die fünfteilige Anlage läßt sich im Sinn von vier Großzeilen plus Coda definieren. Die Teile 1, 2 und 4 setzen sich ihrerseits aus vier Zeilen zu je vier Takten und einer Coda von acht Takten, insgesamt also aus 24 Takten zusammen. Rechnet man, der Aufführungspraxis damaliger Zeit entsprechend, die Fermate des Schlusses als einen zusätzlichen Volltakt, so zeigt auch Teil 5 — die Coda des Ganzen — einen Umfang von 24 Takten, der diesmal allerdings aus der Gruppierung 3 mal 8 entsteht und sich als die Summierung der drei vorausgegangenen Einzelcodas erweist. Teil 3 fungiert wieder im Sinn des emotionalen Crescendos, und Verdi läßt den affektiven wie dramatischen Höhepunkt genau in der Mitte, mit Takt 56 der 112taktigen Großform beginnen. Zufall? Nein, Bewußtheit. Verdi hat — so erfährt man — die ihm vom Librettisten gegebene Disposition dieses Terzetts bei der Komposition umgestoßen, indem er die dramatische Klimax, das Schuldbekenntnis des Riccardo, auf seinen jetzigen Platz in die Mitte des Ganzen rückte. Diese Korrektur gibt den Beweis, wie sehr Verdi sich von der dramaturgischen und musikarchitektonischen Idee des Vierzeilers leiten ließ, so sehr, daß hier ein zahlhaft organisiertes, geometrisch ausbalanciertes Gebilde entstand.

Man würde einen so „konstruktivistischen“ Aufbau wohl eher bei Bach oder in der seriellen Schule als im 19. Jahrhundert suchen. Ist aber nicht auch hier die Form — ganz im aktuellen Sinn — Konsequenz einer gestaltbildenden Grundidee, ob diese sich nun als Vierzeilen-Schema, Intervallstruktur, Klangfarbenordnung oder Zeitproportion äußert?

Aber das sagt Dallapiccola nicht. Er verzichtet überhaupt auf jeden „aktuellen“ Hinweis, der etwa als ein „pro domo“ ausgelegt werden könnte. Er überläßt es dem Hörer, die Folgerungen zu ziehen. Er kann es ruhig tun. Er hat die Gegenwart durch Tradition bestätigt.

Rudolf Neuhaus

CARL ORFF *Ein Bericht in Wort und Bild*

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner, W. Thomas und W. E. Schäfer.

Ein chronologischer Bildbericht über Orff als Mensch und Künstler und sein Bühnenschaffen, mit Bühnenbildentwürfen und Szenenfotos, Manuskript-Faksimiles, Porträts und Skizzen.

Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage 1960.

44 Seiten Text • 94 Seiten Abbildungen • Ganzleinen

Ed. Schott 4460 DM 14,80

SCHOTT

Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?

Im Januarheft dieses Jahrgangs übernahmen wir aus der Hamburger Tageszeitung „Die Welt“ einen Beitrag von Hans-Otto Spingel über Hans Engels Buch „Musik und Gesellschaft“. Professor Engel schickt uns dazu eine aufschlußreiche Entgegnung, die wir, obwohl mit fast dreivierteljähriger Verspätung eingetroffen, aus loyalen Gründen nachfolgend unseren Lesern zur Kenntnis geben. Die Diskussion ist damit abgeschlossen.

Berichtigung

Der in der Januar-Nummer dieser Zeitschrift nachgedruckte Artikel von H. A. Spingel aus der Tageszeitung „Die Welt“ besteht aus einer Summe von Verdrehungen, Zitatfälschungen und unwahren Behauptungen, weshalb ich gegen den Verfasser Anzeige wegen Verleumdung und übler Nachrede erstattet habe. Schon die Überschrift „Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?“ ist eine bewußte Fälschung. Nirgendwo in meinem Buch „Musik und Gesellschaft, Bausteine zu einer Musiksoziologie“, Berlin, Max Hesses Verlag, 1960, habe ich dies behauptet, sondern nur vom Cuvilliés-Theater in München, das Preise bis zu 50 DM hat. — „Eifernde und ganz unwissenschaftliche Ausfälle gegen die neue Musik“, die der Verfasser erdichtet, kommen nirgends vor. Auch nicht gegen die „Zwölftöner“. Eine skeptische Bemerkung über die Zukunft ist kein eifernder Ausfall. S. 117 heißt es: „Je extremer die Richtung einer neuen Gruppe ist, desto heftiger ist ihre Ablehnung anderer Richtungen: das zeigt schon die Camerata um 1580 in Florenz in den Schriften von Galilei und ähnlich gegenwärtig die Schule der Zwölftöner (ob sie so zukunftsreich ist wie die Camerata, steht allerdings dahin).“

Wie die meisten seiner Anwürfe, so schreibt der Verfasser in seinem Anwurf gegen das von mir zitierte Schrifttum einen Artikel von A. Silbermann ab. Er spricht von etwa 800 Schriften und „mündlichen“ Auskünften; es sind „schriftliche“ Auskünfte, auch den Fehler schreibt er von Silbermann ab. Silbermann hat sich die sonderbare Mühe gemacht, die Schriften, aus denen meine Zitate stammen, zu zählen und in Perioden einzuteilen. Von 817 Schriften sollen 362 aus den Jahren vor 1933 stammen, 147 (darunter 14 ausländische, also 133) von 1933 bis 1945, 308 aus den Jahren nach 1948. Das sind — falls Silbermann richtig gezählt hat — durchaus den Entwicklungen und Hemmungen des musikwissenschaftlichen Schrifttums entsprechende Zahlen. Der Verfasser stellt aber die unwahre Behauptung auf: „dauernde Erwähnung der Literatur dieses Zeitraums“ (soll heißen Nazi-Zeit), weiter: „Die zahlreichen Zitate aus Werken der Zeit von 1933 bis 1945 könnten unverfänglich wirken...“, wenn nicht darunter sich Beiträge fänden, wie Hans Engel: Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft, 1935; Hans Engel: Der Musiker, Beruf und Lebensformen; P. Raabe: Musik im Dritten Reich.

Aus dem letztgenannten Buch ist lediglich der Satz zitiert, der den Sinn des „Verachtet mir die Meister nicht“ durch die Variation in „Verachtet mir die Klein-

meister nicht“ als Warnung gegen deutsche Großmannssucht umdeuten will. Die also in höchstem Grade „verfänglichen“ Schriften „Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft“ und „Der Musiker“ als nationalsozialistisch zu bezeichnen, ist unwahr. Die erste Schrift, erschienen in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1935, ist meines Wissens die erste Arbeit, die sich mit Problemen der Musiksoziologie beschäftigt. Sie hat so wenig mit Politik oder Nationalsozialismus zu tun wie die zweite, die historisch den Berufen der Musiker — ebenfalls erstmalig — nachgeht.

Daß Bach Protestant war, ist jedem Leser bekannt. Die Frage „Warum heißt es dann S. 154: ein italienischer jüdischer Tanzmeister Giovanni Ambrosio ...?“ ist leicht beantwortet. Sie ist in ihrer Absicht, auch hier nationalsozialistische Tendenz zu unterschieben, Fälschung. Daß es an italienischen Höfen der Renaissance jüdische Tanzmeister gab, ist ein historisch und soziologisch in diesem Zusammenhang wichtiger Tatbestand (über den schrieben: C. Sachs, „World History of the Dance“, 1957, 291; O. Kinkeldey, „A Jewish dancing Master of the Renaissance“; P. Nettl, „The Story of Dance Music“, 197, 71; P. Gradenwitz, „The Music of Israel“, 1949, 185). Allerdings fälscht auch hier der Verfasser das Zitat wieder durch Weglassung der Zeitbestimmung „im 14. Jahrhundert“!

Unwahr ist, daß in meinem Buch meine Stellung zum Dritten Reich nicht scharf ablehnend sei, wie es der Verfasser hinzustellen sucht mit dem Satz: „Öfters spricht der Verfasser (Engel) vom sogenannten Dritten Reich, an anderen Stellen nur noch (!) vom Dritten Reich.“ Wahr ist vielmehr, daß ich, wo vom Dritten Reich die Rede ist, ähnlich schreibe wie S. 179: „Nicht nur im Dritten Reich mit seinen wahnwitzigen und im Einzelfall völlig unkontrollierbaren Vorurteilen gegen moderne Musik überhaupt“; S. 275: „Die Musikpolitik des sogenannten Dritten Reiches darf hier übergangen werden. Nur die vom Rassenwahn diktierte Ausschaltung aller jüdischen Musiker war eine eindeutige Maßnahme. Das Urteil, was sonst als entartete Musik anzusprechen sei, wurde ... oft durch persönliche Intrigen ... (bestimmt).“

Der Satz: „Die Konstellation muß günstig sein: Nationalismus, Antisemitismus, Bevorzugung von Remigranten oder zeitweilig von Ausländern, Konfession und politische Bindungen haben Karrieren gemacht oder verhindert“, ist eine objektive, historische Feststellung, die sich keineswegs nur auf die Gegenwart bezieht, sondern ebenso auf die Vergangenheit und überhaupt kein Werturteil enthält. Falls der Satzteil: „Bevorzugung von Remigranten“ es ist, der den Zorn des Verfassers hervorruft, so sei darauf hingewiesen, daß z. B. die englische Militärregierung der bevorzugten Anstellung und Beförderung von Remigranten den Universitäten zur Auflage gemacht hat.

Die Erklärung der Abkürzung „W.“ vor dem Namen „Adorno“ als W. (iesengrund) Adorno dient zur Identifizierung dieses Autors, der früher unter dem Namen Wiesengrund-Adorno schrieb und als solcher zitiert ist. Diese Auflösung eines sonst als Vornamensiegel

geltenden Buchstabens W. steht nicht nur so in der offiziellen „Deutschen Bibliographie“, in den Zettelkästen deutscher Universitätsbibliotheken, sondern neuestens auch in dem von W. Gurlitt herausgegebe-

nen Riemann-Lexikon*), soeben erschienen im Verlag Schott, Mainz. Hans Engel

*) Richtig zitiert: „Adorno, Theodor W. (Wiesengrund)“ (d. Red.)

Moderne Musik auf Schallplatten

Wolfgang Fortner: „Mouvements für Klavier und Orchester“ / „The Creation“ für eine mittlere Singstimme und Orchester (DGG LPM 18 405).

Zwei repräsentative Werke für die Zwölftontechnik Wolfgang Fortners brachte die Deutsche Grammophon-Gesellschaft in der Reihe „Musica Nova“ heraus. Die 1954 im Auftrag des Südwestfunks geschriebenen „Mouvements“ für Klavier und Orchester, ein Konzertstück, in dem der übliche mehrsätzig Typ durch eine „kontrastreiche Mosaikform“ ersetzt ist, dürfen wir sicher zu Fortners besten Kompositionen zählen. Den Solopart spielte schon bei der Uraufführung Carl Seemann, der für die kühle Eleganz und die präzise Rhythmik des Stückes alle Voraussetzungen

mitbringt. „The Creation“, eine Schöpfungsgeschichte des amerikanischen Negerdichters James Weldon Johnson, vertonte Fortner 1955. Dietrich Fischer-Dieskau ist der ideale Interpret des ausdrucksstarken Soloparts. Das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt begleitet sicher und zuverlässig. Leider ist die Aufnahme technisch unbefriedigend. Das Orchester klingt flach und verwaschen. Führende Stimmen — etwa der Holzbläser — sind kaum zu hören. Auch der Sologesang ist zu indirekt aufgenommen. Die dynamischen Relationen zwischen Klavier und Orchester erscheinen oft willkürlich verschoben.

kw

Neue Noten

Johann Nepomuk David: „Magische Quadrate“, Sinfonische Fantasie für Orchester (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

In den drei Sätzen seines 52. Werkes hat sich Johann Nepomuk David von der Zahlensymbolik „Magischer Quadrate“ inspirieren lassen, das heißt von Zahlenreihen, deren Pösten in horizontaler, vertikaler und diagonaler Richtung addiert immer die gleiche Summe ergeben. Der Komponist nimmt bei jedem Quadrat die Zahl 1 als Grundton an, mißt jede weitere Zahl vom Grundton aus und unterlegt damit jedem der drei Quadrate eine Reihe, die tonal bedingt ist und die sich zu Themen- und Motivbildungen eignet. In diesem Konstruktionsprinzip verliert David nie den Boden unter den Füßen, die hörmäßige Faßbarkeit der Thematik geht ihm im weitgespannten sinfonischen Orchestersatz über alles. Konstruktion und Einfall scheinen sich in diesen drei Sätzen, einem Andante (Saturn), einem Adagio (Melancholia) und dem Finale Con brio (Hexeneinmaleins) organisch zu verdichten. Die Polyphonie dieser Orchestersprache ist

mit allen Künsten der Verwandlung eines Themas nach melodischen, harmonischen und rhythmischen Gesichtspunkten in immer wieder neuen Spiegelungen betrieben. Bei aller harmonischen Neuartigkeit spürt man doch in dieser Musik das Erlebnis Bachs, welches Davids Schaffen von jeher geprägt hat.

E. Lt.

Grazyna Bacewicz: „Variations“ (Polnischer Musikverlag, Krakau)

Die Variationen für Orchester von der 1906 in Polen geborenen Komponistin sind wie folgt besetzt: 3 Flöten, 2 Oboen, Engl. Horn, 3 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Pauken, Schlagzeug; Celesta, Harfe und Streichorchester. Das Werk, flächig-rhythmisch konzipiert, zeigt die Herkunft aus der französischen Schule: eine klare Diktion des nichtkomplizierten Notentextes, jeweilige Vorliebe zu Taktwechseln, elastischer Kombinationssinn. Gesamtdauer etwa zwölf Minuten. h. e.

NOTIZEN

Bühne

Gustav Rudolf Sellner, dem neuen Intendanten der Deutschen Oper Berlin, wurde vom Berliner Senator für Volksbildung, Tiburtius, der große Festspielpreis des Pariser „Theaters der Nationen“ überreicht. Der Preis war als Auszeichnung für das Berliner Gastspiel mit Schönbergs „Moses und Aron“ zuerkannt worden. Intendant Sellner, der Regisseur dieses Werkes, nahm gleichzeitig eine Plakette entgegen, mit welcher der französische Kritikerverband „Moses und Aron“ als beste Opernaufführung der diesjährigen Saison prämiert hat.

Der Frankfurter Magistrat verlieh dem scheidenden Generalmusikdirektor Georg Solti in Würdigung seiner neunjährigen Tätigkeit für die Frankfurter Oper die Ehrenplakette der Stadt Frankfurt und die Ehrenmitgliedschaft der Städtischen Bühnen.

Das Stadttheater Saarbrücken hat den Einakter „What Price Confidence“ (Vertrauenssache) von Ernst Krenek zur Uraufführung angenommen.

Herbert von Karajan will das Theater an der Wien, das nach einer Modernisierung in den Festwochen 1962 wiedereröffnet wird, als Experimentierbühne der Wiener Staatsoper führen.

Die deutsche Erstaufführung der Opera buffa „Lavinia“ von Henri Barraud, uraufgeführt beim diesjährigen Festival de Musique in Aix-en-Provence, findet im Dezember an den Bühnen der Landeshauptstadt Kiel statt.

Die Staatsoper in Ankara kündigt die Uraufführung der Oper „Nasreddin Hodscha“ von Sabahattin Kalender, einem Schüler Paul Hindemiths, an.

„Blood Moon“, die neue Oper von Norman Dello Joio, kommt in San Francisco heraus.

Das Stadttheater Zürich plant die Uraufführung von Armin Schiblers „Blackwood und Co.“ (Das Jubiläumsbett) während der nächsten Juni-Festwochen.

Konzert

Das Cleveland Symphony Orchestra spielte unter der Leitung von George Szell die Uraufführung der 2. Sinfonie von Easley Blackwood. Das Werk ist ein Kompositionsauftrag des Musikverlages G. Schirmer, Inc., zum 100jährigen Bestehen der Firma.

In Moskau wurden die neuen Werke zweier junger Komponisten aufgeführt: die Symphonie des 29jährigen Alexei Nikolaiev und die Kantate „Lieder von Krieg und Frieden“ des 26jährigen Alfred Chnitké.

Die deutsche Erstaufführung von Michael Tippetts Klavierkonzert fand während der englisch-deutschen Woche in Dortmund statt. Solist: Louis Kentner. Dirigent: Rolf Agop. Bei der belgischen Erstaufführung in Brüssel wirkte Alexander Kaul mit.

Frederick Prausnitz dirigierte die Uraufführung von Luigi Nonos „Sarà dolce tacere“ in einer Veranstaltung der Washingtoner „Library of Congress“.

Das Landestheater-Orchester Darmstadt hat in der vergangenen Saison eine Musica-viva-Reihe begonnen. Das Programm des Eröffnungskonzerts enthielt „Pas-sacaglia“ op. 1 (Anton Webern), „Polyphonica“ (Hans Ulrich Engelmann), „Ritornell“ (Ingvar Lidholm), „Elegie für Bratsche und kleines Orchester“ (Mátyás

Seiber) und die 3. Symphonie von Karl Amadeus Hartmann.

In einer Studioaufführung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel der Sektion Schweiz, wurden zwei Kammermusikwerke von Conrad Beck uraufgeführt: Duo für zwei Violinen und Sonatine für Flöte und Klavier.

Gerhard Wimberger dirigierte die Uraufführung seiner „Etude dramatique“ in einem Musica nova-Konzert der Akademie Mozarteum in Salzburg. Auf dem Programm standen noch „Incontri“ von Luigi Nono und die „Psalmensinfonie“ von Igor Strawinsky.

Während der Internationalen Musiktage von Konstanz wurden die „Fantasien für Orchester“ von Karel Husa zum erstenmal in Deutschland gespielt.

Das Westdeutsche Mozartorchester gab im Rahmen des Zeitgenössischen Forums Soest ein Konzert mit moderner Musik: Concertante für Englischhorn und Streicher (Peter Racine Fricker), Fünf Streicherstücke (Paul Hindemith), Dumbarton Oaks (Igor Strawinsky), Kammerkantate (Conrad Beck), 4. Sinfonie (Arthur Honegger). Solisten: Louise Cortry (Sopran) und Hans Martin Ulbrich (Englischhorn). Dirigent: Walter Schulten.

In der Pariser Maison de l'UNESCO wurde elektroakustische Musik von Paul Arma vorgeführt: „Sept variations spatiophoniques“ und „Concerto pour bande magnétique“ auf einen Text des mexikanischen Dichters Jaime Torres Bodet.

Auf seiner fünften Weltreise spielte das Berliner Kammerorchester (Leitung: Hans von Benda) die Uraufführung der „Sinfonia piccola“ von Max Baumann in Colombo (Ceylon).

Das erste Internationale Los-Angeles-Musikfest fand vom 1. bis 11. Juni statt. Zahlreiche Komponisten nahmen daran teil, um eigene Werke zu dirigieren: Igor Strawinsky (Violinkonzert und Psalmensinfonie), Darius Milhaud (Cortège funèbre und Aubade), Walter Piston (Violinkonzert), Werner Egk (Französische Suite), Karl-Birger Blomdahl (3. Sinfonie), Franz Waxman (Oratorium „Josua“), Miklos Rozsa (Mottette „For Everything There Is A Season“), Lukas Foss (Time Cycle), Iain Hamilton (Sinfonie für zwei Orchester), Roy Harris (7. Sinfonie), Blas Galindo (2. Sinfonie), John Vincent (Sinfonische Dichtung nach Descartes). Die einzige Uraufführung des Festivals war „Abraham in Ägypten“ für Bariton, Chor und Orchester von Elinor Remick Warren.

Die spanische Hauptstadt Madrid entwickelt sich in steigendem Maße zu einer Pflegestätte der modernen Musik. Das Ergebnis der überaus fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Cantar y tañer und dem Deutschen Institut war eine Reihe interessanter Konzerte mit Werken von Paul Hindemith, Wolfgang Fortner, Hans Werner Henze, Günter Bialas, Johannes Driessler, Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola, Pierre Boulez u. a. Im Deutschen Institut sprach der junge spanische Komponist Luis de Pablo über „Darmstadt, Zentrum und Ursprung der heutigen Musik“. Er ist auch Leiter der Konzertreihe tiempo y música, deren Veranstaltungen im Teatro María Guerrero stattfinden. Hier waren schon Werke von Henri Pousseur (Quintette à la mémoire d'Anton Webern), Pierre Boulez (Improvisations sur Mallarmé), Roman Haubenstock-Ramati (Interpolation), Bo Nilsson (Zwanzig Gruppen), Franco Evangelisti (Ordini) u. a. zu hören. Im Madrider Konservatorium gab Hilda

Dianda eine kurze Einführung in die elektronische Musik.

In den Straßburger „Concerts Prisme“ wurden drei Uraufführungen gespielt: „Incanto“ von Hans Ulrich Engelmann sowie „Suite Intemporelle“ und „Musique pour un Fou Fabuleux“ von René Koering. Das Programm enthielt noch Werke von Pierre Boulez, Claude Debussy und Paul Hindemith. Die Leitung hatten Louis Martin und Pierre Stoll.

Rundfunk

In Wien wurde ein internationales Musikzentrum gegründet, dessen Aufgabe die Förderung der Musik durch audiovisuelle Medien ist. Die erste Veranstaltung wird der Weltkongreß *Musik im Fernsehen* sein, der vom 26. August bis 2. September 1962 in Salzburg stattfindet. Bei dieser Gelegenheit soll auch der Opernpreis der Stadt Salzburg für Fernsehproduktionen verliehen werden. Zum Gründungskomitee des Musikzentrums gehören Jack Bornoff, der Exekutivsekretär des Internationalen Musikrates der UNESCO Gerhard Freund, der Direktor des Österreichischen Fernsehens und Hans Sittner, der Präsident der Österreichischen Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Ein Konzert in der Veranstaltungsreihe *Musik der Gegenwart* des Senders Freies Berlin war der modernen englischen Musik gewidmet. John Pritchard dirigierte das Radio-Symphonie-Orchester. Die Solisten waren Margaret Kitchin (Klavier) und Janet Baker (Alt). Das Programm enthielt „Prolation for Orchestra“ (Peter Maxwell Davies), „Concerto“, Movements and Cadenzas for Piano and Orchestra (Iain Hamilton), Arie der Sosostris aus der Oper „The Midsummer Marriage“ (Michael Tippett) und 2. Symphonie (Humphrey Searle).

Harald Genzmers Flötenkonzert wurde für die Schweizer Erstaufführung von Radio Genève aufgenommen. Das Orchester de la Suisse Romande spielte unter Hubert Franklé. Der Solist war Ernst Bodensohn.

Der Bayerische Rundfunk brachte eine Fernseh-Aufzeichnung der Oper „Die Liebe zu den 3 Orangen“ von Serge Prokofieff. Im Programm des Deutschen Fernsehens war die Aufführung des Münchner Gärtnerplatz-Theaters in der Inszenierung von Arno Assmann zu sehen.

Musikerziehung

Hans Werner Henze wurde als Leiter einer Kompositionsklasse an das Salzburger Mozarteum berufen.

Die Universität in Toronto hat das erste elektronische Studio in Kanada eingerichtet.

Ein Kammermusikabend der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe war dem Schaffen von Jacques Wildberger gewidmet.

Leo Schrade, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel, wurde von der Harvard University eingeladen, im Herbst 1962 auf dem Charles Eliot Norton Chair of Poetry and Arts zu lesen.

Das Orchester der Ohm-Oberrealschule Erlangen spielte die Uraufführung des „Divertimento giocoso“ von Harald Genzmer im Rahmen der Bundes-Schulmusik-Woche Berlin.

Der stellvertretende Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau, Artur Hartmann, wurde zum Direktor der von der Pro Arte Brasil unterhaltenen Musik-Hochschule in São Paulo ernannt.

Das Cincinnati College Conservatory of Music veranstaltete einen Kammermusikabend mit Werken von Jenő Takacs. Im Mittelpunkt des Programms stand die Uraufführung der „Sonata Missoulana“ für Oboe und Klavier.

Kunst und Künstler

Anlässlich seines 60. Geburtstages erhielt Werner Egid die Goldene Medaille der Stadt München. Die GEMA verlieh ihm für seine Verdienste um das Urheberrecht die Richard-Strauss-Medaille.

Günter Bialas vollendete sein großes Chorwerk „Im Anfang“, die Schöpfungsgeschichte nach der neuen Bibelübersetzung von Martin Buber. Das Werk liegt in zwei Fassungen vor: eine für Chor a cappella mit Orgelzweispielen und die andere für Soli, Chor und Instrumente. Die erste soll bei den Kasseler Musiktagen 1961 uraufgeführt werden, die Konzertsfassung am 5. November in Wuppertal.

Ernst Krenek hat eine neue Bühnenmusik für die Gottfried-Reinhardt-Inszenierung des „Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen geschrieben.

Der Große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen wurde u. a. dem Komponisten Boris Blacher, Direktor der Berliner Hochschule für Musik, zugesprochen. Zwei der zehn Förderungsprämien des Landes fielen ebenfalls Komponisten zu: Gottfried Michael König (Köln) und Dieter Schönbach (Bochum).

Max Hinrichsen, Gründer und Chef des Musikverlages Hinrichsen Edition Ltd. in London und Mitgesellschafter des Musikverlages C. F. Peters in Frankfurt am Main, feierte am 6. Juli seinen 60. Geburtstag.

Armin Schibler arbeitet an einem Klavierkonzert für die Schweizer Pianistin Margrit Weber.

Philipp Mohler, Direktor der Frankfurter Musikhochschule, wurde mit dem Kunstpreis Rheinland-Pfalz ausgezeichnet.

Der Wiener Theaterkritiker Peter Weiser, ein Mitarbeiter unserer Zeitschrift, ist zum Geschäftsführer der Wiener Konzerthausgesellschaft als Nachfolger von Egon Seefehlner ernannt worden.

Gian-Carlo Menotti, der am 7. Juli 50 Jahre alt wurde, will ein Opernlibretto nach dem in prähistorischer Epoche spielenden Liebesroman „Finstere Zeiten“ des französischen Schriftstellers Adam Saint-Moore komponieren.

Ernst-Lothar von Knorr erhielt das Große Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und als erster die neugestiftete Giesecking-Medaille der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover.

Die IV. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann ist eines der modernen Pflichtstücke bei dem Internationalen Dirigenten-Wettbewerb in Liverpool vom 22. Mai bis 8. Juni 1962. Hartmann gehört als deutsches Mitglied auch der Jury an, deren Vorsitzender der englische Dirigent Sir Adrian Boult ist.

Jenő Takacs beendete soeben eine Passacaglia für Streichorchester, deren Uraufführung das Minneapolis Symphony Orchestra unter Stanislaw Skrowaczewski spielen wird.

Einer der von Fürst Rainier von Monaco gestifteten Kompositionspreise wurde dem Streichquartett des Mannheimer Musikhochschullehrers Hans Vogt zuerkannt.

Im April wäre Serge Prokofieff 70 Jahre alt geworden. Zur Erinnerung an den verstorbenen Komponisten fand in der Sowjetunion eine Gedenkwoche statt. Außer Orchesterwerken und Kammermusik wurden die drei Opern „Krieg und Frieden“, „Die Duenna“ und „Erzählung von wirklichen Menschen“ sowie die Ballette „Romeo und Julia“, „Aschenbrödel“ und „Die steinerne Blume“ aufgeführt. Die Moskauer Staatliche Philharmonie veranstaltete einen Zyklus, der zum erstenmal zwei Orchestersuiten enthielt, die Prokofieffs Begleitmusik zu verschiedenen Filmen zusammenfassen: „Puschkiniana“ und „Iwan der Schreckliche“.

Der Stuttgarter Oberbürgermeister hat in einer Feierstunde die Förderungspreise der Stadt Stuttgart für junge Komponisten erster Musik an Rudolf Kelterborn (Detmold), Heinrich Poos (Berlin), Joachim Schweppe (Hamburg) und Yngve Jan Trede (Hamburg) übergeben.

Der Geschäftsführer und Gesellschafter des Berliner Musikverlages Bote & Bock, Kurt Radecke, beging am 7. Juli seinen 60. Geburtstag.

Die „Philadelphia Symphony“ von Gottfried von Einem wird am 29. September uraufgeführt. Georg Solti dirigiert das Philadelphia Symphony Orchestra.

Verschiedenes

Heinrich Strobel wurde in Wien zum sechstenmal einstimmig zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gewählt. Das 36. Weltmusikfest findet Anfang Juni 1962 in London statt. In der Jury sind William Glock (Großbritannien), Karl Amadeus Hartmann (Deutschland), Henri Dutilleul (Frankreich), Roman Vlad (Italien) und Sven Erik Bäck (Schweden). Hermann Scherchen ist zum Ehrenmitglied der IGMN ernannt worden.

In Buenos Aires wurde die *Sociedad Argentina de Música Contemporanea* als Sektion Argentinien der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gegründet. Die Leitung haben Alberto Ginastera und H. C. Veerhoff. Die ersten Konzerte fanden in der argentinischen Hauptsaison, nämlich zwischen Juni und September, statt.

120 000 Neue Francs erzielte Modiglianis „Bildnis von Igor Strawinsky“ bei einer Versteigerung in Versailles.

Die Donaueschinger Musiktage (21. und 22. Oktober) bringen in je einem Kammer- und Orchester-Konzert sieben Uraufführungen junger Komponisten. Hans Rosbaud dirigiert das Südwestfunkorchester. Solisten sind Cathy Berberian (Gesang), Yvonne Loriod und Pierre Boulez (Klavier). In einer Matinee spricht H. H. Stuckenschmidt über die Entwicklung neuer Klangphänomene in der Musik des 20. Jahrhunderts. *Vita Musicale Contemporanea* nennt sich die neue Gesellschaft zur Pflege moderner Musik in Florenz. Die Konzerte bieten fast ausschließlich Ur- oder Erstausführungen.

Das *studio für neue musik* in der Musikalischen Jugend Deutschlands, Gruppe Hannover, zeigte in

einer Matinee experimentelle Kurzfilme des polnischen Dirigenten Andrzej Markowski: „Die Schule“, „Gips Romanza“, „Das Leben ist so schön“, „Es war einmal“.

Aus Anlaß seines silbernen Jubiläums hat der Bühnen- und Musikverleger Hans Sikorski in Hamburg einen Preis von 25 000 DM für ein heiteres musikalisches Bühnenwerk in deutscher Sprache ausgesetzt. Teilnahmeberechtigt sind alle Urheber, die über ihre Rechte an einem solchen, bisher noch nicht aufgeführten oder veröffentlichten Werk frei verfügen können. Einsendetermin ist der 30. September 1962.

Die ersten Veranstaltungen der *Musica Viva* Glasgow haben in der letzten Saison stattgefunden. Die neue Konzertreihe des Scottish National Orchestra wird von Alexander Gibson geleitet. Jedes Programm beginnt mit kurzen Erläuterungen und Orchesterbeispielen. Nach der kompletten Aufführung entspinnt sich eine Diskussion zwischen dem Publikum und Dirigenten.

Einen Internationalen Kompositionswettbewerb schreibt die italienische Sektion (SIMC) der IGMN aus. Sechs Kategorien sind vorgesehen: eine einaktige Oper, ein Werk für Chor und Orchester, ein symphonisches Orchesterwerk für einen oder mehrere Solisten, ein Werk für Kammerorchester bis zu 36 Instrumenten, ein weiteres für ein gemischtes Instrumental- und Vokalensemble für sechs bis elf Mitwirkende und schließlich eine Kammermusik für einen bis fünf Mitwirkende. Die Werke müssen unveröffentlicht sein und bis spätestens 31. Januar 1962 an folgende Adresse eingereicht werden: SIMC. Segr. del Concorso: c/o De Santis, Via del Corso, 506 — Roma. Dort können auch die einzelnen Bedingungen für den Wettbewerb erfahren werden, der Preise von 1 000 000 Lire bis 250 000 Lire vorsieht.

Der Kompositionspreis Königin Marie-José wird im nächsten Jahr zum zweitenmal verliehen, und zwar an Komponisten aller Nationalitäten, die am 30. Juni 1962 das 50. Lebensjahr noch nicht vollendet haben. Das vom Komitee des Wettbewerbs gewählte Thema lautet: Concerto breve für Cello und Orchester. Einzelheiten sind durch das Sekretariat des Concours in Merlinge, Gy-Genève, Schweiz, zu erfahren.

Vorlesungen über moderne Musik an deutschsprachigen Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz im Sommersemester 1961: Igor Strawinsky (Kirchmeyer/Technische Hochschule Aachen), Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts (Adrio/Freie Universität Berlin), Neue Theorien, Techniken und Experimente (Stuckenschmidt/Technische Universität Berlin), Elektronische Musik (Blacher/Technische Universität Berlin), Der musikalische Impressionismus und Expressionismus (Stephenson/Bonn), Arnold Schönberg (Eggebrecht/Erlangen), Béla Bartók (Kolneder/Gießen), „Documenta“ II der neuen und elektronischen Musik (Nesiler/Technische Hochschule, Karlsruhe), Musikleben und Musikanschauung der Gegenwart (Wiora/Kiel), Dodekaphonie und serielle Komposition (Fellerer/Köln), Die Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts (Matzke/Technische Hochschule Stuttgart), Die musikgeschichtliche Situation in Europa zwischen 1900 und 1920, dargestellt an drei musikdramatischen Werken von Debussy (Pelléas), Bartók (Blaubart) und Berg (Wozzeck) (von Fischer/Zürich).

Der Artikel von H. H. Stuckenschmidt „Orient und Okzident in Tokio“ erschien erstmals in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 16./17. Juni 1961.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

edition modern

URAUFFÜHRUNG

Peter Ronnefeld

DIE AMEISE

Oper in 4 Akten von
Richard Blutschacher und Peter Ronnefeld

am 21. Oktober 1961
„5. Woche Musiktheater des XX. Jh.“
Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf

zeitgenössische komponisten

Belgien	Frédéric Devreese
Deutschland	Johannes Aschenbrenner Günter Bialas Rainer Glen Buschmann Werner Heider Hermann Heiss Wilhelm Killmayer Werner Krütfeld Peter Ronnefeld Bernd-Alois Zimmermann
England	Roberto Gerhard
Griechenland	Arghyris Kounadis
Jugoslawien	Krésimir Fribec
Niederlande	Henk Badings
Österreich	Friedrich Cerha Thomas Christian David Helmut Eder Ivan Eröd Hanns Jelinek Irmfried Radauer Gerhard Wimberger Istvan Zelenka Otto J. M. Zykan
Schweiz	Robert Blum Rudolf Kelterborn Albert Moeschinger Rolf Urs Ringger Robert Suter Jacques Wildberger

**edition modern,
münchen - zürich - wien**

Giselher Klebe:

„ALKMENE“

Oper in drei Akten
Text nach Kleist vom Komponisten

Uraufführung: 25. September 1961 · Berliner
Festwochen im Rahmen der Eröffnung der
Deutschen Oper Berlin

Westdeutsche Erstaufführung: November 1961
Bühnen der Stadt Essen

Klavierauszug 184 Seiten DM 35,-
Textbuch DM 2,-

BOTE & BOCK · BERLIN/WIESBADEN

MILKO KELEMEN „EPITAPH“ für Mezzosopran, Bratsche und Schlagzeug

Uraufführung 8. September Kranichstein
Ursendung 20. Sept., 22.30 Uhr, Hess. Rundfunk I
Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters · Frankfurt

Einojuhani Rautavaara (*1928)

Ludus verbalis für Sprechchor

op. 10. ChB 3131 Chorpartitur DM -,90

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Elegy for Young Lovers Elegie für junge Liebende

Oper in drei Akten von
Wystan H. Auden und Chester Kallman

Musik von

Hans Werner Henze

Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit
von Werner Schateli und dem Komponisten

Soeben erschienen:

Klavierauszug (engl./deutsch) Ed. Schott 5100 DM 45,-

Studienpartitur Ed. Schott 5040 DM 48,-

Textbuch (engl.) DM 2,- Textbuch (dtsh.) DM 2,-

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Prière de vous référer toujours à notre revue.

Donaueschinger Musiktage

für zeitgenössische Tonkunst

21. und 22. Oktober 1961

Samstag, 21. Oktober 1961, 17.00 Uhr

KAMMERKONZERT

Mitglieder des Südwestfunkorchesters

Leitung: Hans Rosbaud

Jacques Guyonnet (Schweiz)

Monades 3 für Kammerorchester U

Mátyás Seiber (England)

Permutazioni für Bläserquintett

Peter Schat (Holland)

Entelechie I für 5 Instrumentalgruppen U

Roman Haubenstock-Ramati (Israel)

„Credentials or think, think, lucky“ für Gesang
und Instrumente U

Solistin: Cathy Berberian

Pierre Boulez (Frankreich)

Structures pour deux pianos U

Deuxième volume

Yvonne Loriod — Pierre Boulez

Sonntag, 22. Oktober 1961, 11.00 Uhr

Conférence: Die Ordnung der Freiheit — Documenta der Neuen Musik

H. H. Stuckenschmidt

Sonntag, den 22. Oktober 1961, 16.00 Uhr

ORCHESTERKONZERT

Südwestfunkorchester

Leitung: Hans Rosbaud

Solistin: Cathy Berberian, Gesang

György Ligeti (independent)

Atmosphères U

Luciano Berio (Italien)

Epifanie U

Gunther Schuller (USA)

Contrasts für Orchester U

Arnold Schönberg (Österreich)

Variationen für Orchester op. 31

U = Uraufführungen

Änderungen vorbehalten

Auskunft und Kartenbestellung: Geschäftsstelle
der Donaueschinger Musiktage im Städtischen
Kulturamt, Rathaus, Telefon Nr. 30 01—30 04

1961/1962

10 ABONNEMENT-KONZERTE

der

Bamberger Symphoniker

Dirigenten:

JOSEPH KEILBERTH

HEINRICH HOLLREISER · EUGEN JOCHUM

RUDOLF KEMPE · WILLEM VAN OTTERLOO

1. Konzert, 3. Okt. 1961, 20 Uhr, Kulturraum

Mozart: Symphonie Nr. 38 D-Dur, KV 504

(Prager)

Bruckner: Symphonie Nr. 7 E-Dur

Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

2. Konzert, 31. Okt. 1961, 20 Uhr, Kulturraum

Mozart: Ouvertüre „Figaros Hochzeit“

C. Franck: Symphonische Variationen für Klavier

und Orchester

Strawinsky: Capriccio für Klavier und Orchester

Brahms: Symphonie Nr. 4 e-Moll, op. 98

Dirigent: EUGEN JOCHUM

Solistin: VERONICA JOCHUM

3. Konzert, 16. Nov. 1961, 20 Uhr, Kulturraum

Smetana: Blanik (Symphonische Dichtung)

A. Berg: Violinkonzert („Dem Andenken eines
Engels“)

Beethoven: Symphonie Nr. 7 A-Dur

Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

Solist: CHRISTIAN FERRAS

4. Konzert, 3. Dez. 1961, 20 Uhr, Kulturraum

Gluck: Ouvertüre „Alceste“

Honegger: Symphonie Nr. 3 (Liturgique)

Brahms: Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur, op. 83

Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

Solistin: ROSL SCHMID

5. Konzert, 10. Jan. 1962, 20 Uhr, Kulturraum

Beethoven: Ouvertüre „Egmont“

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll, op. 37

Mahler: Symphonie Nr. 1 D-Dur

Dirigent: WILLEM VAN OTTERLOO

Solistin: MONIQUE DE LA BRUCHOLLERIE

6. Konzert, 25. Jan. 1962, 20 Uhr, Kulturraum

J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur

Wagenseil: Violoncello-Konzert A-Dur für Streicher

und Cembalo

F. Martin: Ballade für Violoncello und kleines Or-

chester

Schumann: Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 (Die

Rheinische)

Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

Solist: ENRICO MAINARDI

7. Konzert, 6. Febr. 1962, 20 Uhr, Kulturraum

Barber: 2. Essay für Orchester, op. 17

Respighi: Fontane di Roma, Symphonische

Dichtung

Tschaikowsky: Symphonie Nr. 5 e-Moll, op. 64

Dirigent: RUDOLF KEMPE

8. Konzert, 27. Febr. 1962, 20 Uhr, Kulturraum

Schumann: Ouvertüre „Manfred“ op. 115

Goldmark: Violinkonzert a-Moll, op. 28

Beethoven: Symphonie Nr. 8 F-Dur, op. 93

Beethoven: Ouvertüre „Leonore II“, op. 72a

Dirigent: HEINRICH HOLLREISER

Solist: BRONISLAV GIMPEL

9. Konzert, 25. April 1962, 20 Uhr, Kulturraum

Haydn: Symphonie Nr. 60 A-Dur

Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi,

op. 25

Berlioz: Harold in Italien (Symphonie in 4 Sätzen

mit einer Solobratsche, op. 16)

Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

Solist: PAUL PISINGER

10. Konzert, 14. Mai 1962, 20 Uhr, Kulturraum

Rossini: Ouvertüre „Die seidene Leiter“

Khachaturian: Konzert für Violoncello und Orchester

R. Strauss: „Also sprach Zarathustra“, op. 30

(Tondichtung frei nach F. Nietzsche)

Dirigent: RUDOLF KEMPE

Solist: ANDRÉ NAVARRA

Änderungen vorbehalten!

Zeitgenössische Musik für

OBOE

Conrad BECK

Sonatine

für Oboe und Klavier

Edition Schott 4449 DM 4,50

Charles BROWN

Fantaisie Agreste

für Oboe und Streichorchester oder Klavier

Klavierauszug DM 12,—

Harald GENZMER

Kammerkonzert

für Oboe mit Streichorchester (1957)

Klavierauszug Edition Schott 5163 DM 7,50

Seben erschienen

Paul HINDEMITH

Sonate (1938)

für Oboe und Klavier

Edition Schott 3676 DM 5,50

Henri MARTELLI

Adagio, Kadenz und Finale

op. 71

für Oboe und Klavier DM 5,—

Bohuslav MARTINU

Concerto

für Oboe und Orchester

Klavierauszug DM 16,50

Mátyás SEIBER

Improvisationen

für Oboe und Klavier

Edition Schott 10648 DM 5,—

Schott

An der
Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt a. M.
wird der von der amerikanischen Fulbright-Kommission
als Gastdozent entsandte

Cellist Professor George NEIKRUG

Interpretationskurse

über Werke der Celloliteratur abhalten.
Außerdem können Interessenten als Hochschulstudierende
Cellounterricht in seiner Klasse erhalten.

Beginn: Instrumentalunterricht Mitte Oktober,
Interpretationskurse 1. November.

Anmeldungen:

Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt am Main,
Postfach 2326, Sekretariat, ebenda alle näher. Auskünfte.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst=Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang,
alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. —
Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer —
Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbil-
dungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f.
Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend-
u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung —
Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmel-
dung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

Prof. Franziska Martiens=Lohmann (Meisterklasse
Gesang), Kurt Schäffer (Meisterklasse Violine),
Franz Beyer (Meisterklasse Viola), Kurt Herzbruch
(Meisterklasse Violoncello), Max Martin Stein
(Meisterklasse Klavier), Jürg Baur (Kompositions-
klasse)

OPERNSCHULE

Darstellungsunterricht: Otto Herbst (Deutsche Oper
am Rhein), musikalische Leitung: Walter B. Tuebben

ORCHESTERSCHULE

Dozenten für Blasinstrumente und Schlagzeug:
Mitglieder des Düsseldorfer Symphonieorchesters
und des Westdeutschen Rundfunks Köln

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit
an Jugend- und Volksmusikschulen

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor
(A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film u. Bühne,
Tonstudios und die elektroakustische Industrie
Studiopraxis: Dr. Ludwig Heck (Südwestfunk Baden-
Baden)

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1, Ruf 44 63 32

JEAN MARTINON

Duo

Musique en forme de Sonate für Violine und Klavier op. 47

(Ed. Nr. 4791) DM 10,—

Neben einem guten Geiger fordert das viersätzigste Duo — musikalisches Gespräch zweier profilierter Persönlichkeiten — auch einen vorzüglichen Pianisten. Besonders sei auf den dritten Satz hingewiesen, ein ausdrucksstarkes Lento, das sich etwa den kammermusikalischen Kostbarkeiten Regers als zeitgemäße Fortsetzung anschließt.

Sonatine Nr. 6

für Violine allein op. 49/2

(Ed. Nr. 5063) DM 3,50

(SOEBEN ERSCHIENEN)

Die etwa 10 1/2 Minuten dauernde dankbare und außerordentlich wirkungsvolle Sonatine ist nicht in einzelne kleine Sätze unterteilt, sondern entfaltet das eingangs aufgestellte motivische Material in einer einzigen großangelegten Entwicklung und Steigerung.

Die meisterhafte Ausnutzung aller virtuoson Möglichkeiten und die sehr genaue spieltechnische Bezeichnung weisen Martinon als hervorragenden Kenner des Instruments aus.

Quartett

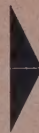
für zwei Violinen, Viola und Violoncello

(Dublin 1946 · op. 43)

Stimmen (Ed. Nr. 4199) DM 12,—

Studienpartitur (Ed. Nr. 4069) DM 8,—

B. Schott's Söhne Mainz



Neue Kammermusik

Jürg Baur (* 1918)

Incontri (Begegnungen)

Drei Stücke für Altblockflöte in F und Klavier EB 6328a oder Querflöte und Klavier EB 6328b DM 6,50

„So überraschten die 1960 in Rom entstandenen ‚Incontri‘, kurze, phantastische Gebilde von fast provozierender Kühnheit und einer stark konzentrierten Farbigkeit von mosaikhafter Leuchtkraft.“

Rheinische Post, Düsseldorf

Ballata Romana für Klarinette in B und Klavier EB 6323 DM 8,—

„In der ‚Ballata Romana‘ hat sich Baur einen neuen Klangraum erobert: die bisherigen Elemente scheinen eingeschmolzen, die manchmal unverbundliche Spielfreudigkeit weicht einer herben Sprache von bizarrer Fremdheit. Hier kündigt sich eine neue Phase im künstlerischen Lebensweg Baur's an, deren Ergebnissen man mit Erwartung entgegensehen darf.“

Der Mittag, Düsseldorf

Hans Stadlmair (* 1929)

Sonate für Bratsche solo

EB 6324 DM 4,50

Gute Bratscher finden hier echt empfundene, klingende Musik gemäßigt modernen Stils, die der Eigenart ihres Instrumentes vollauf gerecht wird. Mit zwei rhythmisch geprägten schnellen Sätzen, die ein dem Melodischen zugewandtes Lento cantabile umschließen, gelang dem Komponisten — bekannt als Leiter des Münchner Kammerorchesters — auch eine formal glückliche Anlage. Die technischen Schwierigkeiten sind mäßig.

Julien-François Zbinden (* 1917)

op. 33 Ballade für Fagott und Klavier

(EB 6331) DM 7,50

Die Ballade wurde als Pflichtstück für den Internationalen Musik-Wettbewerb in Genf 1961 geschrieben. Sie erhält ihre starke innere Geschlossenheit durch mehrere, rhythmisch difficil gestaltete Abschnitte, die durch improvisatorische Einschübe miteinander verbunden sind. Die freier gestaltete lebhaft Fagottstimme, die dem Instrument Möglichkeit zur virtuoson und klanglichen Entfaltung gibt, lockert die Ballade auf und sichert ihr eine unmittelbare Wirkung.

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Herausgeber: Dr. H. W. Bähr

Schriftlgt.: H. W. Bähr und H. Rotta

Aus dem Inhalt von Heft 7/61:

Prof. Dr. Martin Buber, Jerusalem

Geltung und Grenze des politischen Prinzips

Prof. Dr. Dr. h. c. Karl Heinr. Bauer, Heidelberg

Das Krebsproblem

Dr. H. W. Bähr, Tübingen

Vincent van Gogh – Seine Persönlichkeit und sein Werk

Prof. Dr. jur. Giorgio Del Vecchio, Rom

Einem Weltrecht entgegen

Prof. Dr. Joachim Müller, Jena

Faust und Faustus – Thomas Manns Roman und Goethes Tragödie

Prof. Dr. Markus Fierz, Zürich

Die Elementarteilchen und das Ende des Atomismus

Prof. Dr. Wolfgang Kretschmer, Santiago

Albert Schweitzers Lehre von der Ehrfurcht vor dem Leben und die Behandlung seelischer Krankheiten

Dr. Hans-Jochen Gamm, Hamburg

Der sexualpädagogische Problemkreis

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten

Bezugspreis: vierteljährlich DM 8,40

Studenten 20 % Nachlaß, Einzelheft DM 3,-

Probeheft kostenlos!

WISSENSCHAFTLICHE
VERLAGSGESELLSCHAFT MBH.,
STUTTGART 1, POSTFACH 40

Der
SAARLÄNDISCHE RUNDFUNK
sucht für sein
SINFONIE-ORCHESTER
(Leitung: Dr. Rudolf Michl)

einen I. Geiger
und einen Kontrabassisten

Eintritt nach Vereinbarung.

Qualifizierte Bewerber (bis 35 Jahre) werden gebeten,
ihre Unterlagen umgehend einzureichen an

SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK
Orchesterbüro, Saarbrücken 3, Martin-Luther-Straße 12

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN
Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort

einen I. Geiger

Besoldung nach TO. K 1 (Ortskl. 5)

Probespiel erforderlich. Teilnahme am Probespiel verpflichtet gegebenenfalls zur Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur werden gebeten, ihre Bewerbung umgehend unter Angabe der Kennziffer 41/17 dem Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR

DER NORDDEUTSCHE RUNDFUNK
sucht für das
SINFONIE-ORCHESTER HAMBURG

– künstlerischer Leiter: Dr. Hans Schmidt-Isserstedt –

einen I. und Solo-Fagottisten

einen II. Klarinettenisten

mit Verpflichtung zur S-Klarinette. Es wird um die Bewerbung solcher Kräfte gebeten, die glauben, in einigen Jahren gegebenenfalls die Stelle eines I. Klarinettenisten ausfüllen zu können.

FÜR DEN RUNDFUNKCHOR:

– Chordirektor Max Thurn –

einen I. Sopran

einen II. Sopran

FÜR DAS TANZORCHESTER:

einen Gitarristen

Für diese Position wird ein Dreijahresvertrag geboten. An die Bewerber werden höchste Ansprüche gestellt. (Solist, einwandfreies Spielen vom Blatt, sichere und moderne Improvisation und erstklassige elektrische Anlage.)

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen unserer Orchester und des Chores zu entsprechen glauben, richten ihre Bewerbung möglichst umgehend an die Personal-Abteilung des

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS, HAMBURG 13,
Rothenbaumchaussee 132/34



Dahinter steckt immer ein kluger Kopf



1.000.000

330.000

250.000

Sie haben und bilden Meinungen

Eine Million lesen die Frankfurter Allgemeine Zeitung, davon sind dreihundertdreißigtausend Frauen. So stellte es das Institut für Demoskopie in Allensbach jetzt in einer Untersuchung fest. Es heißt in ihr: „Ein Exemplar der Frankfurter Allgemeinen Zeitung wird von vier Personen gelesen. Jeder dritte Leser ist eine Frau.“ Die derzeitige Auflage ist über zweihundertfünzigtausend Exemplare. Daher geht die Rechnung für die Inserenten auf, zumal die Frankfurter Allgemeine in der Bundesrepublik von der Nordsee bis zu den Alpen bei den Gebildeten aller Stände so verbreitet ist, wie es gleichmäßiger bei einer Tages- und Wirtschaftszeitung nicht sein kann.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Ein Compendium der Orchesterkunst von der Vorklassik bis zur Gegenwart

Die längst fällige
Instrumentations-
lehre
für den Komponisten,
Dirigenten
und Arrangeur,
für den Fachlehrer
wie für den
Studierenden.

Neu und einmalig
nach Inhalt
und Anlage



Hermann Erpf Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde

368 Seiten mit einer Instrumententabelle und
300 Partiturauszügen aus Werken von der
Vorklassik bis zur Moderne demonstrieren die
unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten
im klassischen wie im modernen Orchester.

Ganzleinen **DM 40,—**

SCHOTT